

42, Nuova Serie
luglio-dicembre 2013
anno LIII

L'ALIGHIERI

Rassegna dantesca

fondata da Luigi Pietrobono

e diretta da Andrea Battistini, Saverio Bellomo, Giuseppe Ledda

SAGGI

- Riccardo Drusi 5 Musica polifonica nella *Commedia*: indizi storici e miti storiografici
(a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)

LECTURAE DANTIS

- Marco Ariani 59 L'ombra dell'«altro sole»:
lettura del canto I del *Paradiso*

NOTE

- Vera Ribaudò 95 Nuovi orizzonti dell'ecdotica?
L'edizione elettronica della *Monarchia*
e della *Commedia* di Prue Shaw
- Gianni Villani 129 Note di lettura a margine del *De vulgari eloquentia*
Claudia Tardelli 143 «Da lei saprai di tua vita il viaggio».
Nota sulle diverse letture di *Inf. x*, 127-32

RECENSIONI

- Edoardo Fumagalli 153 Rec. a Andrea Lancia, *Chiose alla «Commedia»*,
a cura di Luca Azzetta
- Gabriella Addivinola 159 Rec. a Manuele Gragnolati, Tristan Kay, Elena Lombardi,
Francesca Southerden, *Desire in Dante*
and the Middle Ages
- Nicolò Maldina 163 Rec. a Elisa Brilli, *Firenze e il suo profeta. Dante*
fra teologia e politica
- Valentina Atturo 167 Rec. a Elena Lombardi, *The Wings of the Doves.*
Love and Desire in Dante and Medieval Culture
- József Nagy 170 Rec. a Claudia Di Fonzo, *Dante tra diritto, teologia*
ed esegesi antica
- Elisa Squicciarini 173 Rec. a Luca Mazzoni, *Dante a Verona nel Settecento.*
Studi su Giovanni Iacopo Dionisi
- Domenico Cofano 175 Rec. a Daniele Maria Pegorari, *Il codice Dante.*
“Cruces” della «Commedia» e intertestualità
novecentesche

Direzione

Andrea Battistini, Saverio Bellomo, Giuseppe Ledda

Redazione

Luca Lombardo, Nicolò Maldina, Anna Pegoretti, Filippo Zanini

Comitato d'onore

Robert Hollander, Mario Marti,
John Freccero, Karlheinz Stierle

Comitato scientifico

Zygmunt Barański, Teodolinda Barolini, Lucia Battaglia Ricci,
Bodo Guthmüller, Emilio Pasquini,
Jeffrey T. Schnapp, Luigi Scorrano, John Scott

I collaboratori sono pregati di inviare copia del loro contributo
(sia per attachment che per posta) al seguente indirizzo:

Giuseppe Ledda - Università di Bologna

Dipartimento di Filologia classica e Italianistica

Via Zamboni 32 - 40126 Bologna - Italia (e-mail: giuseppe.ledda@unibo.it)

I volumi per eventuali recensioni debbono essere inviati a

Giuseppe Ledda, vedi indirizzo sopra

Abbonamenti e amministrazione: A. Longo Editore - Via Paolo Costa 33 - 48121 Ravenna

Tel. 0544.217026 Fax 0544.217554 www.longo-editore.it

e-mail: longo@longo-editore.it

Abbonamento 2013 Italia: € 40,00 (due fascicoli annui)

Abbonamento 2013 estero: € 60,00 (due fascicoli annui)

I pagamenti vanno effettuati *anticipatamente* con assegno, vaglia postale

o con versamento sul ccp 14226484

oppure con carta di credito (solo Visa o Mastercard) e intestati a Longo Editore - Ravenna

I contributi pubblicati su «L'Alighieri» sono soggetti al processo di **peer review**. Ogni contributo ricevuto per la pubblicazione viene sottoposto, in forma rigorosamente anonima, alla lettura e valutazione di due esperti internazionali, esterni alla direzione della rivista.

ISBN 978-88-8063-771-4

© Copyright 2014 A. Longo Editore snc

All rights reserved

Printed in Italy

RICCARDO DRUSI

(Università Ca' Foscari, Venezia)

MUSICA POLIFONICA NELLA *COMMEDIA*:
INDIZI STORICI E MITI STORIOGRAFICI
(A PROPOSITO DI ALCUNI SAGGI PASSATI E DI UN LIBRO RECENTE)

ABSTRACT

I riferimenti alla polifonia nella *Commedia* sono stati talora letti, specie in questi ultimi tempi, nei termini di una ipotetica sistematicità allegorica, da Dante consapevolmente elaborata per cifrarvi le significazioni più diverse. L'interpretazione, che ha approfittato dell'ambiguità dei riferimenti stessi e della relativa scarsità di notizie disponibili sulla complessiva situazione musicale nell'età di Dante, viene passata in rassegna negli episodi salienti dell'ultimo cinquantennio, e confrontata con alcuni dei concomitanti sviluppi degli studi storico-musicali. I traguardi della recente musicologia intorno a una più precisa definizione del panorama polifonico nell'Italia del Due e del Trecento sono presi in considerazione per riflettere sulla obiettività dei fondamenti di questa linea ermeneutica, e per farne affiorare le contraddizioni e le debolezze più evidenti.

The references to polyphony in the *Commedia* have sometimes been read, especially in recent times, in terms of a hypothetical systematic allegory consciously elaborated by Dante in order to encode different meanings. This interpretation, which has profited from the ambiguity of the references themselves and the relatively sparse information on the state of music in Dante's time, is here reviewed in the important scholarship of the past 50 years and placed in dialogue with some of the current developments in musical history studies. The aims of recent musicology, which seeks for a more precise definition of the polyphonic panorama in thirteenth and fourteenth century Italy, are taken into consideration to reflect on the objectivity of the foundation of this line of interpretation and to bring out its contradictions and weakness more clearly.

1. Che fra gli elementi di originalità della *Commedia* un posto significativo spetti alla musica è constatazione disponibile, se non a una lettura diretta, a una scorsa anche superficiale della bibliografia dantesca, remota come recente, e basterebbe d'altra parte un'occhiata distratta al libro ormai secolare del Bonaventura su *Dante e la musica*¹ per capacitarsi di una frequenza di menzioni insolitamente alta per uno spazio e un'esperienza letterari e poetici, del tempo dell'Alighieri come d'ogni altro tempo. Per quanto sia ormai impossibile consentire incondizionatamente con il Boccaccio circa la propensione di Dante per la scienza dei toni², la presenza di quella che potrebbe dirsi, per generalizzazione,

¹ A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904 (rist. anast.: Sala Bolognese, Forni, 1978).

² «Sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que' tempi

una sensibilità acustica spiccata percorre innegabilmente l'arco intero dell'opera dell'Alighieri. In quale misura questa sensibilità si sia convertita da, per così dire, spontanea inclinazione ad attenzione consapevole e coltivata è oggetto ancor oggi di discussione, benché lo scavo progressivo del lessico dantesco nelle sue componenti filosofiche e scientifiche consenta ormai qualche calcolo, provvisorio ma corretto nella sua impostazione, delle competenze disciplinari di Dante nel campo della musica. Aristide Marigo e Pier Vincenzo Mengaldo hanno attentamente verificato in quale misura gli archetipici modelli di Agostino, *De musica* e di Boezio, *De institutione musica*, intervengano nelle teorie del *De vulgari eloquentia*, mentre il commento del Nardi e del Vasoli al *Convivio* stabilisce paralleli significativi con scienziati e teorici musicali anche meno antichi. Questo per quanto riguarda le opere più schiettamente dottrinali, per le quali è ovvio attendersi l'impegno dell'autore ad accostare il più possibile la disciplina di volta in volta trattata.

Lo sforzo dantesco di coinvolgere la scienza e l'arte dei suoni non è irrilevante, per il rapporto che la musica aveva fin dall'antichità con la scienza dei numeri. Ammessa nel quadrvio in quanto studio dei rapporti numerici fra i suoni, la musica cui il Medioevo attribuì il carattere di *ars* fu fondamentalmente quella di carattere speculativo: *scientia* di principi assoluti, che all'empirica percezione dei suoni determinati si applicava come a puri riflessi di altre e universali categorie, fossero esse le armoniche proporzioni dei cieli o le parti e le facoltà compaginate nel corpo umano. Fin qui nulla di nuovo; come non è nuova la constatazione che un'estetica musicale univocamente definita (e organicamente comprensiva delle varie espressioni musicali) mancò al Medioevo, per il semplice fatto che l'esecuzione canora o strumentale rientrava nell'ambito di una accidentalità cui *scientiae* e *artes* non avevano motivo di guardare: ciò che sta all'origine della penuria di testimonianze sulla prassi musicale fino al Cinquecento e, spesso, della opacità delle poche disponibili. È la curiosa contraddizione di un Medioevo in cui la musica agita ebbe un ruolo notevole, come prova sul duplice passo del sacro e del profano la tradizione del *cantus planus* liturgico e del canto trobadorico, ma per il quale è estremamente arduo ricostruire gli effettivi costumi musicali. A simbolo di tale contraddizione, e un poco di tutta la scena musicale del periodo, si è spesso citato fra gli specialisti il conflitto che Guido Monaco poneva fra musicisti e cantori, i primi soli davvero capaci di discernimento e di giudizio mentre i secondi sarebbero stati contrassegnati dall'ignoranza tipica dei semplici artefici³.

Questo ricorso ai versi di Guido, appunto non insolito nelle storie musicali più accreditate per delineare un generico panorama medievale, troppo spesso

era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe sua usanza; e assai cose, da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali faceva rivestire»: *Trattatello in laude di Dante*, a c. di P.G. Ricci (in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, III, Milano, Mondadori, 1974), I red., 118 (da cui si cita); II red., 73.

³ È l'inizio, notissimo, delle *Regulae rhythmicæ* di Guido, «Musicorum et cantorum magna est distantia, / Isti dicunt, illi sciunt, quæ componit musica. / Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia» (GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, Intr., trad. e comm. a c. di A. Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, p. 88).

non tiene conto del fatto che dietro alla distinzione, oltre alla autorità boeziana che l'aveva incoraggiata⁴, sta la proposta e la propaganda di una pedagogia musicale che, come quella di Guido, si rivolgeva in misura specifica all'esecuzione canora della liturgia, provandosi a tradurre la necessaria competenza teorica in una prassi regolata⁵: sicché, a evitare la contraddizione, è bene pensare che dietro a quei versi intervenisse una qualche esagerazione retorica. Ciò per dire che se il primato della conoscenza musicale spettava comunque, e di diritto, al teorico, suonatori e – soprattutto – cantori non dovevano apparire necessariamente *bestiae* agli occhi dei più, né dell'opera loro doveva presumersi un giudizio invariabilmente biasimevole⁶. L'eventuale dissidio tra musica udibile, oggetto dei sensi, e musica come disciplina, oggetto di speculazione intellettuale, si ricomponeva in realtà nel concetto di armonia a entrambe superiore e di cui entrambe erano aspetti.

Nella definizione della musica la dimensione concreta, l'essere cioè cosa fatta per eseguirsi e per ascoltarsi, diviene prioritaria in tempi più recenti, e forse solo da quando l'enciclopedismo umanistico del tardo Quattrocento, rivolgendosi ai *Realien* dell'antichità classica, contribuì di riflesso alla riconsiderazione dei *Realien* attuali, musica e musicisti compresi. Precedentemente, gli atti musicali potevano intendersi alla stregua di componenti epidermiche, effimere e decidue, di un organismo la cui sostanza e la cui realtà sussistevano altrove, fra gli astratti rapporti matematici cui già s'è fatto cenno: erano il momentaneo e pereunte riflesso sensibile d'una armonia trascendente e, proprio perché trascendente, la sola a essere universale e reale, benché sottratta alla percezione diretta. Sono questi i termini che permettevano ad Agostino nel *De Musica* di porzionare astratto e concreto, anima e corpo, suggerendo che l'anima immateriale, stabile

⁴ *De institutione musica* I, 34: «Quantum igitur praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu! Tantum scilicet, quantum corpus mente superatur; quod scilicet rationis experts servitio degit. Illa vero imperat atque ad rectum deducit. Quod nisi eius pareatur imperio, experts opus rationis titubabit. Unde fit, ut speculatio rationis operandi actu non egeat, manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur» (ANICII MANLI TORQUATI SEVERINI BOETII *De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, a c. di G. FRIEDLEIN, Lipsia, Teubner, 1867, p. 224).

⁵ Pongono l'accento sul risvolto concreto dell'opera di Guido, promotore di un'estetica musicale fondata sulla capacità di improvvisare linee melodiche ispirate a schemi prestabiliti, ma non tassativi, numerosi dei più recenti studi in materia: oltre ai richiami dell'introduzione di Angelo Rusconi a G. D'AREZZO, *Le opere* cit., si veda E. GREEN, *What is Chapter 17 of Guido's «Micrologus» about? A Proposal for a new Answer*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XXXVIII (2007), pp. 143-70, alle pp. 146-51 e 162-67. Un ulteriore contributo di Rusconi insiste sul punto, prendendo le mosse dall'inno *Ut queant laxis* (acrostico, come si sa, della scala musicale) e interpretandone la prima strofe come allusione all'effettiva esecuzione vocale da parte dei coristi: *A proposito di «Ut queant laxis»*, in «Studi musicali», xxv (2006), pp. 301-08. Lo segnalo per obbligo bibliografico, ancorché debba confessare il mio scetticismo intorno alla fondatezza della lettura proposta.

⁶ Sulla questione del valore non necessariamente negativo da attribuire al termine interviene il commento di Rusconi (G. D'AREZZO, *Le opere* cit., p. 109) che raccordando la citazione a un più ampio contesto osserva come *bestiae* siano, nello specifico, animali quali gli usignoli e gli asini: portati al canto per istinto naturale e capaci di una resistenza superiore a qualsivoglia cantore umano, per quanto esclusi dalla cognizione dell'*ars*.

nella sua propensione al divino, è però variamente condizionabile dalle inclinazioni del corpo così come sono variabili i rapporti fra i toni, ora consonanti e ora dissonanti. La distinzione boeziana fra *musica mundana*, l'armonia delle sfere inaccessibile all'udito, *musica humana* come equilibrio interno ed esterno del microcosmo organico, e *musica instrumentalis*, la musica sensibile, non fissava peraltro cortine invalicabili fra l'una e l'altra delle tre categorie, e dell'una e dell'altra la riflessione medievale inclinò a considerare le affinità prima che le differenze. Persino l'apparato fonatorio, l'*instrumentum* eponimo della terza specie di musica secondo Boezio, presso i trattatisti viene non di rado anatomizzato in un numero di parti suscettibile d'una riconversione speculativa e spirituale: «Instrumenta novem sunt: pulmo, lingua, palatum, Quatuor et dentes et duo labia simul», ricorda il distico mnemonico tanto frequentemente reperibile nei trattati due e trecenteschi⁷, a ridosso di considerazioni sulla consistenza del coro delle Muse, sull'insieme dei cieli materiali e sulla perfezione insita nel novenario. Anche quando lo strumento sia un vero strumento musicale le possibilità di valutazioni positive non mancano: Johannes de Grocheo, sui primi del Trecento, si concede di comparare la viella all'anima intellettuale, perché – osserva – come quest'ultima ha la facoltà di comprendere virtualmente i principi formali, allo stesso modo quella comprende in potenza le proprietà di ogni altro strumento e la facoltà di eseguire ogni espressione melodica⁸.

Come si vede, il dissidio fra *musici* e *bestiae* aveva finito rapidamente per ricorrere in accezione meno rigida che in Guido d'Arezzo. Al Grocheo, l'autorizzazione a trattare la musica del secolo, anche in una accezione "sociale", in rapporto a superiori ordini filosofici proviene direttamente da quell'idea di armonia come legame universale di cui si diceva. Per questo e non per altro egli può dedicare largo spazio anche a quella che chiama «*musica vulgaris*», vale a dire la musica che si usava fra i laici; e può seguirla nella sua predominante componente poetica diffondendosi nella computazione delle varie espressioni metriche assunte dalla poesia a vocazione musicale, dalle lasse dell'epopea romanza ai *rotundelli*, nei quali la struttura strofica si disarticola per effetto dei ritornelli e della loro eco di stanza in stanza, alla grande canzone cortese nella sua accezione transalpina, sommitale traguardo della debita fusione di contenuti e forme.

⁷ Appunto da un trattatello di polifonia del 1336, il *Compendium de discantu mensurabili compilatum a fratre Petro dicto Palma ociosa*, lo si cita; l'edizione è quella data da J. WOLF, *Ein Beitrag zu Diskantlehre des 14. Jahrhunderts*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», xv (1914), pp. 504-34 (i versi a p. 507).

⁸ «Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa visa a nobis viella videtur praevalere. Quemadmodum enim anima intellectiva alias formas virtuales in se virtualiter includit et tetragonum trigonum et maior numerus minorem, ita viella in se virtualiter alia continet instrumenta. Licet enim aliqua serio sono magis moveant animos hominum, puta in festis, hastiludiis et torneamentis tympanum et tuba, in viella tamen omnes formae musicales subtilius discernuntur [...]. Bonus autem artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit» (cito secondo l'edizione per cura di J. WOLF, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Mittelalters*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», I (1899), pp. 65-130, alle pp. 96-97. Sull'opera del Grocheo cfr. anche R. MULLALLY, *Johannes de Grocheo's "Musica Vulgaris"*, in «Music & Letters», LXXIX (1998), pp. 1-26.

Si è, è evidente, negli immediati paraggi del *De vulgari eloquentia* e della sua classificazione dei generi poetici. Così come Grocheo non ritiene, trattando di *cantus coronatus* (tale la sua definizione di *chanson* trovierica) o di *cantus versualis*, di tradire la stretta osservanza del suo discorso musicale per entrare in un campo altrui come quello dei metricologi, allo stesso modo al Dante del *De vulgari* che adatta tecnicismi musicali alla definizione della canzone non pare di sconfessare gli assunti eminentemente retorici e poetici di partenza; nell'uno come nell'altro autore vige imprescindibile il principio che, appunto, una è l'armonia ma molteplici le sue manifestazioni, e che perciò musica e verso ammettono di essere esaminati quali facce d'una stessa medaglia. Secondo la lettura data da Nino Pirrotta in un raffronto problematico di due categorie storiografiche problematicissime nei rispettivi campi della musicologia e della letteratura, *Ars nova* e *Stil novo*, il lessico musicale messo in opera nel *De vulgari eloquentia* corrisponderebbe non tanto a una necessità di illustrazione metaforica di contenuti nuovi e perciò difficili da esprimere, quanto invece alla consapevolezza dantesca di una «persistente dottrina medievale, spesso sorvolata da quei teorici che ebbero un particolare o professionale interesse nella musica, diciamo così, armonica»; la quale dottrina, aggiunge Pirrotta, troverebbe piena illustrazione in un passo di Ruggero Bacone enumerante le specie musicali e distinguente la «melica», propria del canto, da «alia tria», che sono «in sermone, prosaico, metrico, et rhythmico»: distinguente, ma non escludente – come si vede – le specie sensibili della prosodia, che dipendono anch'esse da proporzioni «consimili a quelle del canto e della musica strumentale»⁹.

Commisuratamente a questo concetto dilatato e generico della scienza dei toni e delle relative sue derivazioni disciplinari, la qualifica di *musicus*, cioè di esperto della razionalità propria della musica, è parsa, sempre al Pirrotta, accostabile senza sforzo al nome dell'Alighieri. La scienza implicata a una tale qualifica spiega in buona parte quella disponibilità nei confronti del mondo dei suoni che, si diceva, colpisce immediatamente il lettore della *Commedia*. Anche spiega quella scienza, per l'attitudine che le è peculiare a coordinare inferiore a superiore, contingente a universale, perché Dante non disdegna di confrontarsi nel poema con la vita musicale dei tempi suoi, con canti e suoni quali effettivamente gli fu dato di udire. L'episodio di Casella e della sua melodia per *Amor che ne la mente* allinea un ricordo sporadico – perché presagito dallo stesso Dante come inidoneo al luogo – d'una prassi profana di canto alle più numerose allusioni alla musica ecclesiastica nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*. Prima di Dante queste varie e numerose occasioni musicali ispirate alla realtà non avevano pieno diritto di circolazione nei testi letterari; nemmeno in quelli più consentanei con il poema dantesco. Da Marziano Capella ad Alano di Lilla la musica trova spazio nell'opera letteraria in quanto appartiene alle *artes* del quadrivio, ed è dunque arroccata nella rarefatta atmosfera della speculazione; al di sotto di ciò, le manifestazioni concrete della tecnica musicale risultano troppo quotidiane e mec-

⁹ N. PIRROTTA, *Ars nova e stil novo*, in «Rivista italiana di musicologia», I (1966), pp. 3-19; poi in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 37-51, a p. 43.

caniche per conciliarsi con gli scopi della letteratura. Non si sbaglia – e un recente contributo di Claudia Di Fonzo l'ha bene rimarcato¹⁰ – a classificare questa attitudine a trattare della musica reale fra le oltranzesche rispetto ai codici culturali del tempo; né si sbaglia a intuire che, come sempre in Dante, l'oltranza possa sottintendere ordini più vasti di questioni.

Se i richiami, sparsi nell'intero corpo del poema, corrispondano anche ed essenzialmente a un disegno unitario è questione sollevata da più d'uno studioso e ripresa, come si dirà, anche in monografie recentissime. Una ormai solida acquisizione della critica dantesca è che, come molti altri aspetti del poema, anche le espressioni musicali progrediscano secondo l'itinerario della *Commedia* e passino pertanto dal rumoreggiare infernale, dove la musica è di fatto bandita o trivializzata nelle sue manifestazioni deteriori, ai canti delle anime purganti, tutti o quasi richiamantisi alla salmodia penitenziale, fino alle dossologie trionfalmente intonate dai beati nel Paradiso. Le ipotesi di maggiore prudenza hanno tenuto conto delle categorie culturali disponibili a Dante, valutando l'eventuale organicità del discorso musicale alla luce del principio di *convenientia* del contenuto con la forma, quasi scontato in Dante come nei "dettatori" in genere: un'occhiata ai commenti novecenteschi basta ad accertarsene. Si tratta di una lettura plausibile anche per l'evidente parallelismo con il trattamento che tocca ad altri aspetti non meno essenziali della *Commedia*, a cominciare da quello, evidentissimo, della modulazione linguistica nelle tre cantiche.

2. Non è un caso che questa lettura della musica in Dante prevalga fra i musicologi votati allo studio del Medioevo. La consapevolezza della quasi impossibile ricostruzione della musica agita in un periodo notoriamente avaro di testimonianze esplicite sulla prassi ha reso gli specialisti guardinghi anche dinanzi a passi, come quelli danteschi, in cui il realismo descrittivo è evidente, ma difficilmente determinabile in termini obiettivi per la modestia, o l'equivocità, dei riscontri esterni. Sono queste le ragioni per cui un aspetto relativamente controverso è coinciso, da sempre, con le menzioni dantesche della musica polifonica. I passi del poema sicuramente attinenti al canto a più voci sono estremamente pochi, di fatto non più di due: in ordine decrescente di specificità si ha *Par.* VIII, 17-18, «e come in voce voce si discerne, / quand'una è ferma e altra va e riede», entro il doppio paragone per le anime del cielo di Venere che si aggirano nella luminosità dell'astro; quasi di passaggio, invece, nell'Eden purgatorio si incontra il pedale tenuto dallo stormire delle foglie al canto melodioso degli uccelli, «ma con piena letizia l'ore prime, / cantando, ricevieno intra le foglie, / che tenevan bordone a le sue rime» (*Purg.* XXVIII, 16-18). Altrove, possibili cenni emergono con evidenza decisamente inferiore, tanto da essere complessivamente suscettibili di interpretazione alternativa alla polifonica. Tale svantaggio proporzionale in un testo che, come detto, inclina volentieri al ricordo della musica nelle sue varie forme appare significativo, e in passato si sarebbe

¹⁰ Cfr. C. DI FONZO, *Della musica e di Dante: paralipomeni lievi*, in **Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1998, pp. 47-61.

potuto avvicinare al difetto di attestazioni polifoniche che la musicologia segnalava per l'Italia del Duecento: quasi che Dante poco concedesse alla polifonia perché poca se ne sarebbe praticata nell'ambiente in cui crebbe.

Siccome ogni medaglia ha il suo rovescio, al di fuori dell'ambiente specialistico e di ciò che esso poteva offrire all'interpretazione questo squilibrio di proporzioni non ha costituito ostacolo alla diffusione, negli studi letterari, di un'opinione contraria sui rapporti dell'Alighieri con la polifonia; ed Emma Pistelli Rinaldi, in un libro coraggiosamente indeciso fra crocianesimo e critica storica, ha potuto affermare che «Dante fu certamente uno studioso di musica dotta, che in origine fu polifonica»¹¹, mentre in epoche più recenti Vittorio Russo ha parlato con sicurezza di una «familiarità di Dante con le coeve tecniche musicali più avanzate della polifonia»¹². Vero è – ancorché né la Pistelli Rinaldi né il Russo potessero, per ragioni cronologiche, averne sentore – che quello dell'interdizione italiana alla polifonia si è dimostrato un abbaglio, facile da dissolvere dopo che nuove e cospicue testimonianze hanno provato la vitalità e la diffusione capillare della prassi a più voci nella consuetudine liturgica di numerose città della penisola: Firenze compresa e, anzi, di altre meglio rappresentata¹³. In relazione a Dante, tali novità documentarie hanno un ovvio peso, fornendo un possibile retroterra circostanziale alle immagini del *Purgatorio* e del *Paradiso* poc'anzi ricordate e, per così dire, giustificandole su un piano di esperienza diretta dell'autore. Non sono invece determinanti né per chiarire le altre occorrenze dubbie della polifonia nel poema, né – a maggior ragione – per suffragare l'ipotesi di competenze specifiche di Dante nel campo della teoria polifonica. Proprio dalle nuove acquisizioni documentali emerge infatti un quadro, italiano e fiorentino, attivo sì, ma che si conferma arretrato per quanto riguarda la discussione teorica e l'elaborazione formale. Con il che quelle competenze hanno buone ra-

¹¹ Cfr. E. PISTELLI RINALDI, *La musicalità di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1968, p. VII.

¹² V. RUSSO, *Musica / Musicalità nella struttura della «Commedia» di Dante*, in **La musica nel tempo di Dante*. Atti del Convegno di Ravenna, 12-14 settembre 1986, Milano, Unicopli, 1988, pp. 33-54, a p. 34.

¹³ Per ovvi motivi si limita qui la notizia ai soli lavori recenti, implicando a essi una anteriore e non meno rilevante bibliografia, e affidando a successive note ulteriori richiami. Per la Firenze e la Toscana del Duecento: M. TACCONI, L. FABBRI, *I libri del Duomo di Firenze. Codici liturgici e Biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI-XVI)*, Firenze, Centro Di, 1997; G. CATTIN, *Novità dalla cattedrale di Firenze. Polifonia, tropi e sequenze nella seconda metà del XII secolo*, in «Musica e Storia», VI (1998), pp. 7-36; ID., «Secundare» e «succinere»: polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento, in «Musica e Storia», III (1995), pp. 41-120; G. GONZATO, *Alcune considerazioni sull'«Ordo officiorum ecclesiae senensis»*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, qui sotto citato, pp. 247-93; M. TACCONI, *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence: The Service Books of Santa Maria del Fiore*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. Per altri centri italiani: *Le polifonie primitive di Cividale. (Congresso internazionale «Le polifonie primitive in Friuli e in Europa»*. Catalogo della mostra. Con la trascrizione del repertorio polifonico dal codice LVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale), a c. di P. Petrobelli, Cividale del Friuli, Associazione per lo sviluppo degli studi storici e artistici, 1980; *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*. Atti del Congresso internazionale, Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, a c. di C. Corsi e P. Petrobelli, Roma, Torre D'Orfeo, 1989; *Polifonie semplici*. Atti del Convegno internazionale di studi, Arezzo, 28-30 dicembre 2001, a c. di F. Facchin, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2003.

gioni di rimanere indimostrabili. Dal nostro punto di vista, sfocato dal trascorrere dei secoli, la polifonia del tempo di Dante può sembrarci cosa indifferenziata, su base sia culturale che geografica. Dal punto di vista dantesco, di Dante in quanto nato e vissuto a Firenze e in Italia, trattare nella *Commedia* di polifonia comportava invece una notevole distanza da ciò che di più evoluto, in termini di linguaggio artistico e di formulazione dottrinale, l'arte polifonica avesse elaborato da un secolo e mezzo a quella parte: questo, per il semplice fatto che le "avanguardie" della polifonia da sempre risiedevano in Francia, non in Italia, e che per contro ciò che di polifonico tramanda la documentazione italiana appare cosa diversa dalla scuola francese, anche e soprattutto sotto il profilo tecnico e compositivo.

La storia della musica è, essenzialmente, storia della musica scritta; ciò non toglie che la musica nasca e si diffonda anche, ed essenzialmente, senza l'ausilio della scrittura. I brani dei codici padovani, lucchesi, assisiati, cividalesi che sono riemersi, e sono stati pubblicati e studiati, negli ultimi quarant'anni, rappresentano forme di polifonia estremamente elementare se confrontate con quelle della Scuola di Notre Dame, e verosimilmente legate a una prassi che al supporto grafico delegava funzione accessoria, ma non imprescindibile, alla esecuzione. Laddove, a Parigi, l'arte di Leonino e Perotino era avanzata a tale grado di elaborazione da doversi dotare di una notazione non solo delegata a registrarne le complicazioni ritmiche e armoniche, ma ormai propedeutica alla composizione stessa, che alla elaborazione scritta doveva forse ormai affidarsi come a un supporto decisivo¹⁴, i testi musicali italiani mostrano una spiccata vocazione sillabica, con corrispondenza delle due voci nota per nota e secondo linee contrappuntistiche poco variate. Con tali documenti a disposizione, vi è motivo di credere che in questo, o poco altro e di poco differente, consistesse il canto *cum organo* che si eseguiva in Santa Reparata e che anche l'Alighieri può aver ascoltato.

3. È d'altra parte un fatto, secondo quanto ammoniscono i musicologi, che l'*Ars antiqua* francese – e forse occorrerebbe definirla strettamente parigina – rappresenta un'eccezione rispetto a un panorama conservativo di ampiezza europea e per il quale la realizzazione polifonica era, prima di ogni altra possibile

¹⁴ I musicologi invitati a esprimersi sul presente contributo evidenziano, da professionisti che come tali devono guardare all'aggiornamento bibliografico, che all'ipotesi di una propedeuticità della notazione e delle sue complicazioni a composizioni via via più elaborate si oppone la tesi recente della capacità che i musicisti medievali, soprattutto della cosiddetta *Ars antiqua*, avrebbero avuto di elaborare mentalmente strutture polifoniche anche complesse. Ringrazio della precisazione, della quale approfitto per rinviare al principale contributo al riguardo, A. BUSSE BERGER, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2005. Per quanto riguarda le questioni qui in discussione, preme osservare che, a parità di presupposti (mancando attestazioni positive al riguardo, l'attitudine a "pensare" intrecci polifonici anche senza l'ausilio delle note scritte si può ritenere attiva in Italia come in Francia), la superstite documentazione italiana sembra presupporre una tradizione comunque lontana dall'artificiosità degli *organa* di Leonino e Perotino e di quanto oltrelpe si era composto (a mente o per iscritto poco importa) nel corso del Duecento.

formulazione, l'estemporanea giustapposizione di voci parallele alla linea melodica dei canti ecclesiastici d'uso comune. Questa situazione, proposta come normale nella teoria musicale duecentesca, è oggetto di illustrazione anche grafica nel trattato di Elias Salomon, datato 1274 nel manoscritto ambrosiano (D.75.inf.) che lo tramanda¹⁵. Una miniatura marginale (c. 18v) rappresenta una cornice semicircolare il cui centro è occupato da un graduale aperto; intorno a esso sono disposti a raggiera quattro prelati, accompagnati da altrettanti filatteri. I testi di questi ultimi fanno intendere che ciascuno dei personaggi, guardando alla monodia gregoriana notata nel graduale, sta intonando a un'altezza diversa la stessa melodia: uno canta la chiave originale, uno alla quarta inferiore, uno alla quinta e un altro all'ottava superiore. Il carattere di condensazione didascalica dell'immagine rispetto al testo¹⁶ dice qualcosa sulla condizione dei cantori cui l'opera intende rivolgersi. L'esigenza di chiarezza sottintesa alla iconografia non si spiegherebbe, infatti, se l'autore non fosse stato prevenuto circa la preparazione dei destinatari in fatto di canto polifonico; nel resto dell'opera non per caso ricorrono osservazioni sui più comuni errori commessi al momento di eseguire gli *organa* paralleli. Che Elias indirizzi la fatica al pontefice, Gregorio x, e che una sorta di nota di ricevuta osservi l'utilità del volume («in ipso satis utilitatis reperi»)¹⁷, indica abbastanza chiaramente che l'attitudine alla polifonia non poteva darsi per scontata nemmeno nella cappella papale, e nemmeno per quanto riguardava le forme semplici dell'improvvisazione a più voci. Ciò fa dubitare che i sei brani a due e a tre voci compresi nel cantorino delle messe appartenuto al cardinale Matteo Rosso Orsini e ora presso la Biblioteca Comunale di Assisi (è il codice numerato 695)¹⁸ abbiano trovato in Roma cantori sufficienti a eseguirli; anche trovandoli, l'eco di quelli che erano brani composti in Francia, forse a Rouen e forse per occasioni eccezionali quali l'incoronazione regale, non fece però in tempo a propagarsi molto oltre il 1262, anno in cui il manoscritto era nell'Urbe, ed era sicuramente spenta nel decennio seguente se, appunto, il Salomon era autorizzato a trattare i cantori del papa da semplici tirocinanti. L'origine oltralpina del Salomon, che si dichiara del Perigueux, chiarisce peraltro che un canale era aperto tra la Francia delle nuove teorie musicali e la curia romana. Che questo stesso canale, costituito per iniziativa di un francese e non di un italiano, fosse anche quello per cui era passato il codice dell'Orsini pare però im-

¹⁵ Lo si legge ancora negli *Scriptores ecclesiastici de musica* del GERBERT (III, pp. 31 ss.). Le mende di questa edizione sono parzialmente sanabili sulla scorta delle citazioni dirette del manoscritto ambrosiano (*unicum*) procurate da J. DYER, *A Thirteenth-Century Choirmaster: The «Scientia Artis Musicae» of Elias Salomon*, in «The Musical Quarterly», LXVI (1980), pp. 83-111.

¹⁶ Si tratta del capitolo XXX del trattato, *Rubrica de notitia cantandi in quatuor voces, et de quibusdam notabilibus debitis et honestis* (*Scriptores ecclesiastici de musica* cit., III, p. 57).

¹⁷ *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., III, p. 31; DYER, *A Thirteenth-Century Choirmaster* cit., p. 84.

¹⁸ Il codicetto assisiense è un tropario e sequenzario dell'anno liturgico, con sei brani polifonici a due e tre voci: cfr. A. SEAY, *Le manuscrit 695 de la Bibliothèque Communale d'Assise*, in «Revue de Musicologie», XXXIX (1957), pp. 10-35; G. CILIBERTI, *Dagli «scriptoria» di san Luigi alla corte di Bonifacio VIII: nuove osservazioni sul codice 695 della Biblioteca Comunale di Assisi*, in «Acta Musicologica», LXXV (2003), pp. 173-99.

probabile, bastando gli studi parigini del futuro cardinale e decretalista a chiarire l'origine del possesso¹⁹. Come del tutto correlata alla biografia individuale del cardinal Caetani, che a Parigi fu in varie occasioni dal 1264 al 1291 e le cui relazioni con la casa d'Angiò nemmeno mette conto ricordare, pare la presenza nella sua biblioteca, di cui era ormai titolare come Bonifacio VIII, di quattro codici di *organa* e «de conductis, prosis et motectis», cioè delle forme più tipiche della polifonia di Francia²⁰. Acquisiti in quanto attestazioni di un costume artistico esotico e forse personalmente sperimentato dai loro detentori, talvolta pregevoli anche sotto l'aspetto della confezione libraria, rimane largamente incerto che siffatti codici abbiano varcato la soglia delle private collezioni, prelatizie e pontificie, per convertirsi spontaneamente all'uso e spalancare così l'ingresso in Italia alla scuola di Notre Dame. D'altra parte, dei gusti musicali non necessariamente gallicizzanti di Bonifacio VIII ci si può fare un'idea sulla scorta di un curioso documento segnalato per l'aspetto musicale dal sempre benemerito – e ancora attuale – Johannes Wolf²¹. Si tratta di due componimenti d'occasione, concepiti per distrarre il pontefice dalle terapie in corso sulla sua veneranda persona e che rivestono di sensi morali una poco gloriosa flebotomia e una decisamente prosaica somministrazione di purganti. La goffaggine di questa trasfigurazione della realtà è ben presente all'autore, Bonaiutus de Casentino, che così scriveva all'addetto alle cure, il «phisicus et familiaris pape» Accursino da Pistoia:

Audivi siquidem heri quod sanctissimus pater dominus noster debeat medicinari vel minutionem hodie celebrare: in cuius honore quendam ympnum in persona cuiuslibet minuentis et quendam sequentiam pro die medicine cum suis duplicibus [...] notis componere festinavi, ut ea sibi, si vestre discretioni videbitur, ostendatis. Credo enim quod scribentem, velut devotum, laudabit; velut fantasticum, quod citius posset, ridebit. Ex horum tamen altero reverentie sanctitatis sue, dignitate servata, per aliquantulum temporis spatium circumvento sopore iocose forsitan sue poterit adulari vigilie²².

Lo stile della sequenza, dei due brani il solo polifonico, si direbbe adeguato allo spirito leggero e gioviale del dono, e benché la notazione sia ormai mensu-

¹⁹ Cfr. R. MORGHEN, *Il cardinale Matteo Rosso Orsini*, in «Archivio della Regia Società Romana di Storia Patria», XLVI (1923), pp. 271-372, a p. 275; CILIBERTI, *Dagli "scriptoria" di san Luigi* cit., pp. 186-87 e nn. 111-14.

²⁰ Cfr. F. EHRLE, *Zur Geschichte des Schatzes, der Bibliothek und des Archivs der Päpste im vierzehnten Jahrhundert*, in «Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters», I (1885), pp. 1-45; 228-364, a p. 35; A. ZIINO, *Una ignota testimonianza sulla diffusione del Mottetto in Italia durante il XIV secolo*, in «Rivista italiana di musicologia», X (1975), pp. 20-31, a p. 21 (con bibliografia); P. JEFFERY, *Notre Dame Polyphony in the Library of Pope Boniface VIII*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXII (1979), pp. 118-24; R.A. BALTZER, *Notre Dame Manuscripts and Their Owners: Lost and Found*, in «The Journal of Musicology», V (1987), pp. 380-99, alle pp. 385-88.

²¹ Cfr. J. WOLF, *Bonaiutus de Casentino, ein Dichter-Komponist um 1300*, in «Acta Musicologica», IX (1937), pp. 1-5.

²² Cito, modificando divisione delle parole e punteggiatura, da WOLF, *Bonaiutus* cit. p. 2.

rale essa serve a due linee melodiche poco ardimentose nell'andamento per moto contrario e scarsamente segnate da contrasti ritmici: da nessuna parte, insomma, Bonaiutus accosta le oltranzes stilistiche dei mottetti dei codici di Montpellier e di Bamberg, presumibilmente affini ai manoscritti musicali registrati presso Bonifacio VIII. Ma ciò era evidentemente il meglio che Bonaiutus (o chi per lui) sapesse fare, e che l'orecchio di Bonifacio potesse attendersi. Fu offerta che peraltro concorse a promuovere il latore nella considerazione del destinatario, dal quale non si fecero attendere mansioni remunerative²³.

4. Per la sua evidenza e per la sua brevità il passo di *Par.* VIII più sopra ricordato deve presumersi riferito a forme polifoniche disponibili all'immaginazione del lettore, anche di chi fosse digiuno delle più elementari nozioni di musica, pena l'indecifrabilità dell'allusione. Curiosamente, la voce che «va e riede» in discanto su altra voce fissa, cioè dai valori dilatati, corrisponde a una tecnica polifonica che non riscontra né gli *organa* paralleli che, come si diceva, tanta parte detenevano nella polifonia improvvisativa di prammatica in Italia, né il *cantus planus binatim* che con maggiore complessità contrappuntistica pure interessava la musica ecclesiastica italiana; né, infine, converge con lo stile oltralpino, da tempo orientato all'impiego di tre voci come assetto basilare per le forme usuali di composizione, *organa* e, più specificamente, *conducti* e mottetti. A uno specialista quale il Pirrotta il passo dantesco ha richiamato alla mente i primitivi *organa* parigini che Leonino componeva nel sec. XII²⁴, i quali si caratterizzavano per una *vox principalis* o *tenor*, desunta dal repertorio gregoriano e avente valori estremamente ampi per ogni sua nota (la voce che «è ferma»), e da una *vox organalis*, viceversa mossa e che sulla *principalis* fioriva in ampie volute melismatiche. La difficoltà dell'accostamento non è sfuggita al musicologo, ben consapevole di evocare, con Leonino e il suo stile, un repertorio antico più di un secolo rispetto al momento in cui Dante scriveva, e che gli sviluppi della polifonia di Notre Dame fra la fine del XII e la metà del XIII secolo avevano già

²³ Su Bonaiutus si veda la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* a firma E. PETRUCCI. Il codice Vat. Lat. 2854, dove insiste la sequenza polifonica, è una miscellanea di altri componimenti latini di Bonaiutus, fra cui un *Decimale carmen compositum ad laudem domni Bonifatii pape VIII facientis in vita sua propriam sepulturam*, che celebrando il monumento funebre in preparazione attesta ulteriori rapporti dell'autore con il pontefice: cfr. M. MACCARRONE, *Il sepolcro di Bonifacio VIII nella Basilica Vaticana*, in **Roma anno 1300*. Atti del Congresso internazionale di storia dell'arte medioevale (Roma 19-24 maggio 1980), Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 1983, pp. 751-71 (a p. 759 è edito interamente il carme). Sulle relazioni con Accursino da Pistoia, A. PARAVICINI BAGLIANI, *Medicina e scienze della natura alla corte dei papi del Duecento*, Spoleto, Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1991, p. 41 e n. 171.

²⁴ N. PIRROTTA, *Dante "musicus": Gothicism, Scholasticism and Music*, in «Speculum», XLIII (1968), pp. 245-57; poi, con il titolo *Dante "musicus": goticismo, scolasticismo e musica*, in *Id.*, *Musica tra Medioevo e Rinascimento* cit., pp. 20-36. Qui, a p. 34, il passo in questione: «Né son questi i soli accenni alla polifonia, alla quale la terza cantica fa un chiarissimo riferimento, benché in forma di similitudine poetica, nel canto VIII [...]. Questo passo, che ricorda gli *organa* di Leonino con la descrizione di una voce che sostiene il suono, mentre l'altra ora si allontana or si avvicina, potrebbe indicare che le esperienze polifoniche dantesche consistessero principalmente nelle sue reminiscenze parigine».

provveduto a soppiantare in terra di Francia, nonché nelle improbabili propagginazioni nella penisola italiana. Fra i commentatori prossimi a Dante l'imbarazzo è palpabile, e si direbbe provocato giusto dalla scarsa attinenza dei referenti liturgici normalmente impiegati nell'Italia del tempo. A cosa, dunque, poteva riferirsi Dante? Un genere musicale coerente con il passo dantesco sia nel merito che nella cronologia parrebbe peraltro disponibile, solo che si guardi al di fuori della prassi ecclesiastica. Questo genere è quello del madrigale²⁵, la cui vicenda metrica e musicale coincide con il Trecento italiano e che, nelle sue espressioni arcaiche soprattutto, predilige la duplicità della struttura polifonica. Vero è che le attestazioni più antiche di madrigali notati risalgono ad almeno un decennio dopo la morte di Dante; tuttavia, la familiarità con cui, contemporaneamente, ne discutono i metricologi suggerisce una prassi consolidata e diffusa. Fra questi, un trattatello giustamente famoso ne dà la descrizione nei termini che seguono:

Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis, et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintadecimam vocem et ire melodizzando²⁶.

La contrapposizione del «tenor de puris longis» al «cantus» (o ai «cantus») «de puris minimis» scioglie nel lessico tecnico della notazione di tipo mensurale la sintesi dantesca della voce che sale e scende sinuosa sulla fissità dell'altra. L'ipotesi che Dante abbia qui preceduto di un cinquantennio o press'a poco il suo conterraneo Franco Sacchetti, ricorso a questo tipico fraseggio del madrigale per rappresentare la smozzicata ambasceria che Bartolomeo Giraldi fa sobbalzando su un cavallo²⁷, non ha ovviamente ambizioni conclusive; né pretende di

²⁵ Anche per questa mia ipotesi ricevo un rabbuffo dai musicologi revisori, che da un lato mi invitano a tenere presente la datazione della tradizione del repertorio di Notre Dame, relativamente bassa, dall'altro mi invitano a considerare come i commentatori trecenteschi non abbiano, benché contemporanei, intuito il riferimento dantesco al genere musicale profano. Per il primo punto, mi permetto di ribadire che in assenza di riscontri positivi sulla presenza, in Italia e a Firenze, ai primi del Trecento, di monumenti dell'*Ars antiqua* francese è difficile pronunciarsi su ciò che di polifonico si cantasse, nel primo Trecento, in Italia e a Firenze; per il secondo, devo invece ricordare che, presentando le più precoci attestazioni madrigalistiche addentellati linguistici con l'ambiente veronese, nella molta incertezza che regna intorno al genere metrico e musicale, la biografia dell'Alighieri renderebbe probabile una sua peculiare competenza, mentre i commentatori d'altre aree della penisola (Bologna e Firenze, per ciò che è delle relazioni fra cronologia più alta e topografia specifica) si sarebbero trovati «nell'imbarazzo» di rinvenire un referente a loro ancora poco familiare.

²⁶ Si tratta di quello al quale il Debenenedetti, che ne fu lo scopritore, attribui il titolo di *Capitulum de vocibus applicatis verbis*. Si cita da T. BURKARD e O. HUCK, *Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (1-vnm Lat. Cl. XII.97 [4125])*. Einleitung. Edition. Übersetzung und Kommentar, in «Acta Musicologica», LXXIV (2002), pp. 1-34, a p. 18. Datato tradizionalmente al secondo decennio del secolo, il *Capitulum* ha conosciuto recentemente una proposta di abbassamento oltre il 1332 da parte di E. ABRAMOV VAN RIJK, *Evidence for a Revised Dating of the Anonymous Fourteenth Century Italian Treatise «Capitulum de vocibus applicatis verbis»*, in «Plainsong and Medieval Music», XVI (2007), pp. 19-30.

²⁷ «Costui s'andava con le gambucce spenzolate a mezze le barde, combattendo e diguazzando; e quello cotanto che diceva lo dicea con molte note, come se dicesse uno madriale, secondo le scosse che avea, che non erano poche» (FRANCO SACCHETTI, *Trecentonovelle*, LXXIV; si cita dall'ed.

trovare suffragio alcuno dalla pur interessante coincidenza fra il trattatello metrico, che sommariamente indica i melismi del *superius* madrigalistico con «ire melodiando», e il commento laneo al passo dantesco, dove con identico vocabolo si ricorda la «voxe differente da quelle d'i compagni [cantadori], la quale melodiando se farà decerner dalle altre»²⁸. Ma è un'ipotesi che serve prima di tutto a rimarcare una constatazione: ovvero che il discorso musicale in Dante è fonte di problemi interpretativi non solo in ragione, come si è detto, della difficile accertabilità dei suoi riferimenti (prima di tutti quelli, appunto, polifonici), ma anche per la molteplice contingenza in cui esso si manifesta. Nel caso prospettato la natura di similitudine del passo tollera l'accostamento del contesto sacro con il genere musicale profano, il madrigale, candidato a illustrarlo, per la neutralità semantica che è propria della figura stilistica. Dante stesso, che degli strumenti a fiato s'è ricordato più d'una volta nell'*Inferno*, nel *Paradiso* non esita a introdurre la cornamusa per descrivere il suono che «prende [...] forma» di voce nell'aquila dei beati (xx, 22-24): sede e argomento eccelsi sopportano senza sforzo un termine di paragone affatto profano.

La coerenza di generi e di registri va tenuta nel debito conto, invece, per gli episodi in cui la musica è parte costitutiva della narrazione: lì dove essa non sia aspetto formale, bensì contenutistico. Dire, come si sta dicendo, che le occorrenze musicali nella *Commedia* rivestono vari segni e varie funzioni è una banalità; ma per quanto banale, di questa evidenza capita che le tracce talvolta si perdano proprio nella letteratura critica più specificamente impegnata sulla musica in Dante. Sia chiaro: la mancanza di distinzione non costituisce un difetto di per sé, quando gli scopi siano il censimento e la discussione dei reperti ciascuno per proprio conto. Il conseguimento di una tassonomia è il principale obiettivo, per dire, della vecchia ma ancora utile monografia del Bonaventura ricordata all'inizio, che è pertanto conseguente nello sradicamento sistematico dei materiali dai rispettivi contesti e che su questi non deve dunque concentrare l'attenzione. Sono atteggiamenti legittimi e che, nella loro intenzione – non di rado coronata – di positiva verifica storica preludono alle minuziose schede musicali dell'*Enciclopedia Dantesca*. La generosa disponibilità di dati offerta da opere consimili è quella che più ha incoraggiato ad allargare la prospettiva oltre la sostanza bruta degli oggetti, in cerchi che si sono rapidamente espansi alla più attenta constatazione, cui già si accennava, che quei dati si distribuiscono anche secondo lo sviluppo narrativo delle cantiche. Ed è qui che le decontestualizzazioni già operate hanno cominciato a riaggregarsi in nuovi insiemi, non di rado opinabili. Non è andato esente da ciò nemmeno il consueto rigore del Pirrotta, il quale scorrendo in generale di Dante e della musica nella *Commedia*, arrivato alla comparazione polifonica di *Par.* VIII l'ha accodata alle altre controverse allusioni alla polifonia sparse nella cantica, in modo che per contagio queste si

a c. di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1970).

²⁸ IACOMO DELLA LANA, *Commento alla «Commedia»*, a c. di M. VOLPI, con la collaborazione di A. TERZI, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll., *ad loc.* (vol. III, p. 1934); sul passo laneo si veda A. FIORI, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla «Commedia» dantesca*, in «Studi e Problemi di Critica testuale», 59 (1999), pp. 67-102, a p. 80.

convertissero in attestazioni pressoché indiscutibili di musica a più voci (si veda sopra, e il brano del Pirrotta citato in nota). L'ammissione dell'eterogeneità di quel passo paradisiaco, in quanto «similitudine poetica», rispetto alle altre presunte attestazioni di polifonia tradisce peraltro una perplessità residua: quella dello specialista che presagisce la difficile congruenza con le coordinate storiche. Di qui, infatti, la non documentabile reminiscenza degli *organa* di Leonino, poc'anzi riferita e, a cascata, la necessità di ricorrere a quel *passepourtout* biografico che è l'ipotetico soggiorno parigino di Dante per consentirgliene l'ascolto. Il fatto è che il lavoro del Pirrotta nasceva per il centenario dantesco del 1965, con quanto di consapevole concessione alla retorica celebrativa l'occasione si portava dietro. Si capisce insomma che l'encomio potesse prevaricare sull'obiettività, e che il taglio universale del discorso su Dante, la musica, la scolastica come organizzazione delle varie discipline tollerasse qualche artificioso appianamento degli ostacoli²⁹. Proprio su questioni delicate quali la polifonia nella *Commedia* e le sue più o meno incerte citazioni era inevitabile che la discussione, pur ben organizzata, scivolasse appunto con destrezza. Ma è significativo che proprio al momento di tirare le somme, e proprio a proposito della polifonia, Pirrotta finisse per mitigare le deduzioni e i corollari precedenti per ricondurre la questione all'essenziale, ovvero alla sua problematicità: «In ogni modo, se anche è possibile che Dante non ebbe che limitate occasioni di familiarizzarsi con musiche polifoniche, certamente influi sulla sua mente la consapevolezza che per comporle era necessaria maggior conoscenza musicale che per qualunque altro dei tipi meglio noti di musica monofonica»³⁰.

Più che nel resto del saggio, il Pirrotta concentrava in queste poche e caute righe la sua autorevolezza consueta; ma è stato il resto del saggio, non queste righe, a venire letto come il pronunciamento con cui l'esperto chiudeva lo *status quaestionis* e su cui l'indagine poteva quindi impostare nuovi punti di partenza. La menzione esplicita del Pirrotta nel lavoro già ricordato del Russo si giustifica proprio in questo senso, cioè in quanto le certezze apparenti del musicologo divenivano per il critico letterario il viatico di una generalizzazione altrimenti poco praticabile; ed è in perfetta buona fede il Russo al momento di accordare, come si ricorderà, a Dante un bel diploma conservatoriale in polifonia, e che ancor prima ritiene possibile che un discorso complessivo su *musica* e *musicalità* nella *Commedia* (come intitola il suo contributo) possa dare per scontati dati che scontati, sotto il duplice profilo storico e tecnico, non sono. Su questi stessi presupposti si è venuta progressivamente affermando fra gli studiosi di letteratura – a rigore, quindi, non specialisti in ambito musicologico – la tendenza a esaminare le attinenze musicali della *Commedia* come elementi ormai pianamente identificabili di un sistema viceversa poco visibile ma sulla cui intenzionalità, stante

²⁹ Una pur larvata presa di distanza dalle conclusioni di questo lavoro si avverte nell'enfasi data da Pirrotta alle circostanze e al loro ruolo di stimolo essenziale, nella nota che introduce la riedizione nella silloge einaudiana: «Stile e organizzazione di questo saggio dipendono dal suo essere stato concepito per le celebrazioni centenarie della American Dante Society a Cambridge (Massachusetts) il 15 maggio 1965» (PIRROTTA, *Dante "musicus"* cit., p. 20).

³⁰ Ivi, p. 35.

appunto la presunta evidenza di quelle attinenze, non dovrebbero sussistere dubbi. Sintomatico di questa tendenza è il ricorso a un termine, *musicalità*, che dal libro della Pistelli Rinaldi passa al saggio del Russo e che, come nel suo intervento, par di capire differisca dalla *musica* quanto un insieme è altra cosa che le sue singole parti. Di «funzione che ha la musicalità in relazione alla struttura e alla resa semantica dell'opera» parla, fra gli ultimi, Flavia Coassin nel suo lavoro del 1996, *L'ideale della "armonia". Musica e musicalità nella «Commedia»*³¹, sostenendo appunto la volontaria e pianificata congruenza fra la costruzione generale del poema (la «struttura») e pressoché tutti gli elementi musicali in esso presenti. I quali elementi, per corrispondere al proprio ufficio strutturale e semantico, dovrebbero ovviamente essere tutti palesi ed evidenti al sommo grado: ciò che, altrettanto ovviamente, non può essere, a causa della nostra lacunosa conoscenza della musica del tempo non meno che della dubbia interpretazione di molti contesti danteschi. Succede dunque, nel lavoro della Coassin come in altri precedenti contributi proiettati verso le medesime tesi, che l'onere di accertare preventivamente l'obiettivo esistenza degli oggetti sottoposti a esame sia affatto disertato, cosicché la classificabilità di quegli oggetti in un sistema chiuso e definito si regge solo in virtù di un iniziale pregiudizio. Si assiste qui al consueto paradosso per cui l'insieme finale da dimostrare, ovvero la struttura e la semantica della musicalità in Dante, non solo supera la somma delle sue parti ma anche fa, di quelle parti, disinvoltamente a meno. Abolito l'interesse per la documentabilità dei dati, i dati stessi possono venire ricombinati a piacimento e ridotti ad artificiosi ammassi di dubbia storicità. Quando si legge a p. 413 che il *modus* di cui si parla nel *De vulgari eloquentia* e i *modi* ritmici dell'opera musicale di Giovanni di Garlandia sarebbero apparentati dal comune concetto di *legamento*, è inevitabile chiedersi quanto di effettivamente comune vi sia fra il senso di vincolo fonico o categoria stilistica che Dante associa a quella terminologia, e i distinti gruppi neumatici deputati a individuare i modi ritmici che sono, fino a prova contraria, le *ligaturae* nella specifica trattazione polifonica del Garlandia; come anche, sempre a proposito del Garlandia e di altri consimili autori, ci si deve interrogare sulla maggiore o minore probabilità che Dante aveva di mettere mano a un'opera specialistica, elaborata in Francia e in Francia diffusa e, proprio per la parte relativa alla notazione modale, superata dai progressi teorici del mensuralismo in tempi a Dante più vicini.

5. Giacché di mensuralismo è accaduto di parlare, e di un mensuralismo più aggiornato sui tempi di Dante che altre codificazioni musicali, meritano segnalazione le attenzioni di cui questa forma di notazione è fatta oggetto dalla più recente applicazione musicologica agli studi danteschi, a partire (se non vedo male) da un contributo del 1986 in cui l'autore, Galliano Ciliberti, muoveva dall'accostamento di *Ars nova* e *Stil novo* per dedurre presunte analogie fra i due movimenti e – in questo con temerarietà superiore al parallelismo già suggerito

³¹ F. COASSIN, *L'ideale della "armonia". Musica e musicalità nella «Commedia»*, in «Medioevo romanzo», XX (1996), pp. 412-36, a p. 412.

dal Pirrotta – conseguenti flussi di nozioni specialistiche in direzione dell’Alighieri³². Definire il mensuralismo e quell’apogeo d’impiego che esso conobbe, appunto, con l’*Ars nova*, non è cosa adatta alle competenze di chi scrive; e tuttavia, riducendo la complessa materia ai minimi termini, si può affermare con gli studiosi di paleografia musicale che la notazione mensurale si sviluppò conseguentemente all’esigenza di risolvere le ambiguità di interpretazione della durata dei suoni che erano connaturate al rigido schema di *ligaturae*, con alternanza metrica di *longae* e *breves*, impiegato nel sistema modale. Si trattava di un problema al quale il mensuralismo rispose introducendo per la prima volta e con relativa efficacia quei principi di scomposizione progressiva dei valori che ancor oggi si osservano nella scrittura su pentagramma.

La natura matematica del procedimento, che distingueva i segni sulla base di reciproche relazioni proporzionali, è parsa in sede critica adeguatamente acquisibile alla serie generale delle connotazioni razionalistiche proprie del *Paradiso*; e poiché il mensuralismo si applicava in via esclusiva alla polifonia, e di polifonia proprio il *Paradiso* – come si è visto – conterrebbe le tracce più vistose, ecco che proprio della *musica mensurabilis* Dante si sarebbe giovato per connotare con particolare evidenza alcuni dei momenti più importanti della terza cantica. La compresenza di canto e movimento nella ghirlanda di spiriti che accoglie Dante nel cielo del sole, e insieme l’idea di misura del tempo associata all’astro, hanno dunque convinto Claudio Bacciagaluppi a parlare di mensuralismo come di una griglia interpretativa ampiamente idonea alla decifrazione dei richiami paradisiaci alla musica e ai loro significati riposti³³. Secondo questa proposta, anche la constatazione di *Par.* VI, 124, «Diverse voci fanno dolci note», che colta nella sola lettera ha la fragranza della spontaneità – come se oggi si dicesse che la bellezza ha molte facce – e che parrebbe voler servire da esempio intuitivo del paradosso della diversa distribuzione della grazia, sarebbe in realtà caricata di un problema «del più e meno [...] esplicitamente legato all’armonia della *musica mensurabilis* in polifonia» (p. 296). Confesso di non capire; ma se basta tanto poco per scovare il mensuralismo nel poema sacro, ovvio allora che la *misura* del cantare di *Par.* XIII, 28 («Compié ’l cantare e ’l volger sua misura»), interpretabile di primo acchito nel senso di ‘durata’, ‘estensione complessiva del brano e della danza’, sia invece additata quale indiscutibile allusione a esso, come si legge a p. 306. Si trascuri pure che, anche in questo come nel caso precedente, a un significato letterale semplice e di immediata intelligenza (i «santi lumi» che hanno danzato cantando dinanzi a Dante e Beatrice interrompono simultaneamente canto e danza) si sostituisce una lettura incerta e complicata: l’esegesi puntuale può anche non costringersi all’economia del buon senso, se sensato è il risultato generale al quale perviene. Una ventina di pagine più avanti il saggio rivela finalmente scopi e funzioni che il mensuralismo sarebbe chiamato

³² G. CILIBERTI, *La teoria [dell’ars nova]. Le occasioni. Rapporti con le altre arti*, in **“Amor che ne la mente mi ragiona”*. Firenze e l’*Ars Nova* nel XIV secolo. Progetto di B. Brumana, Firenze, Musicus Concentus, 1986, pp. 38-75.

³³ C. BACCIAGALUPPI, “*La dolce sinfonia di Paradiso*”: le funzioni delle immagini musicali nella «*Commedia*», in «*Rivista di studi danteschi*», II (2002), pp. 279-333.

ad assolvere nella *Commedia*:

Il sole è responsabile della misura del tempo; ma il tempo misurato nel Medioevo significava soprattutto musica: la *musica mensurabilis* (per inciso: un concetto attinto alla scienza contemporanea di Dante, come la tecnica orologiera) era, ricordiamo, la musica con ben determinate proporzioni di durata tra le note, contrapposta alla *musica plana*, che consta principalmente del canto liturgico. Perciò, contrariamente a quanto succede nel Purgatorio, dove le anime intonano salmi o altri canti non misurati, il “coro” dei savi si muove a misura e in imitazione polifonica, rimandando con ciò all’ordine del tempo e quindi all’armonia numerica della Trinità: «così vid’io la gloriosa rota / muoversi e render voce a voce in tempra»³⁴.

La musica (polifonica e dotata di ritmo; contro la monodia sacra, priva di ritmicità) servirebbe dunque da espressione oggettivizzata del tempo, richiamando inoltre una valenza gnoseologica più ampia in rapporto agli aspetti contrastanti del creato:

Partendo dalla definizione emozionale della musica data da S. Agostino e dalle definizioni di concordia e armonia dello stesso Agostino e di Boezio, e attraverso le associazioni con la teoria della conoscenza di cui specialmente la musica polifonica viene a caricarsi nell’intero *Paradiso*, la musica nei canti del Sole ci appare infine come un’arte paradossale, che si fa immagine dell’unione mistica delle differenze, cioè delle possibilità di intuire l’essenza della stortura voluta da Dio per permettere la vita nell’universo³⁵.

Non c’è che dire: il progetto sottinteso da Dante alla polifonia mensurale sarebbe stato davvero ambizioso, e di una complessità tale da lasciare stupiti che esso sia riuscito a trapezare dai minimi indizi offerti al lettore.

Parlavo prima di “scopi e funzioni del mensuralismo”, ma meglio avrei fatto a parlare – chiedendo venia della sintassi involuta – di “scopi e funzioni delle allusioni al mensuralismo”, visto il carattere indiretto delle presunte occorrenze di questo ritrovato musicale nel testo dantesco. Già il fatto che Dante – lo si ricorda nel primo dei brani or ora citati – non esiti a menzionare il concretissimo orologio se esso serve a meglio immaginare i moti del Paradiso, e sia però renitente a menzionare a chiare lettere la “musica mensurabile”, che sarebbe stata etichetta ampiamente disponibile grazie alla costanza con cui si affacciava, nella forma latina di *musica mensurabilis*, dai titoli dei trattati, qualche dubbio suscita circa la reale presenza del mensuralismo dietro a questi e ad altri versi del poema. Per intanto, continuando ad accettare l’ipotesi, sarebbe opportuno puntualizzare la coerenza della funzionalità specifica della musica mensurale con i fini simbolici cui Dante l’avrebbe piegata: perché, volenti o nolenti Dante e i suoi moderni interpreti, la *musica mensurabilis* era nata prima di tutto come criterio rappresentativo dei valori ritmici, e aveva accezione ristretta e specialistica rispetto alla musica nella sua estensione più generale, teorica o artistica che fosse. Riferendovisi,

³⁴ Ivi, p. 326.

³⁵ Ivi, p. 332.

un qualsiasi autore del Trecento avrebbe finito per evocare non tanto una scienza nuova in fatto di proporzioni e durate *universali* – ciò che, per il carattere sistematico e universale che compete a ogni scienza, bene avrebbe corrisposto all'ampiezza del discorso dantesco – quanto invece un ritrovato tecnico meglio di altri applicabile a oggetti, appunto le proporzioni e durate dei suoni *notati*, a nessun patto scorporabili dal settore musicale e dalle sue peculiari prerogative. I richiami della trattatistica ai *simplicia materialia*, alla *materialis significatio* e alle *figurae*, che sono sinonimi eloquenti delle note scritte, lasciano intendere come fra gli stessi suoi ideatori il mensuralismo altro non fosse che la via d'uscita dalle troppe ambiguità lasciate dalla ritmica modale e dalle sue grafie, quando ancora vi era bisogno di concordare a voce i valori ritmici dell'uno o dell'altro passaggio. Il discorso non si chiudeva alla possibilità di aperture al pensiero filosofico, e infatti i teorici più tardi si confrontarono con i procedimenti analitici dell'aristotelismo; ma era altresì discorso la cui efficacia doveva continuare a valutarsi entro il circuito della messa su carta della musica, perché lì e lì soltanto il mensuralismo si giustificava nella sua essenza di risorsa pragmatica. Così verso il 1275 un brano meritatamente famoso coglieva le ragioni del tramonto della notazione modale e dell'avvento di quella mensurale, insistendo sull'economia dello sforzo consentita dal nuovo sistema:

Ea quae dicuntur cum proprietate et sine perfectione [ossia le grafie che nel sistema mensurale indicano una scansione ternaria e, secondariamente, una suddivisione binaria], erant primo confuse quoad nomen. Sed per modum aequivocationis accipiebantur, quod quidem modo non est, quoniam in antiquis libris habebant puncta aequivocantia, quia simplicia materialia fuerunt aequalia [dunque alle variazioni ritmiche non corrispondevano distinti grafemi musicali]. Sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo istam brevem. Et nimio tempore longo laborabant, antequam scirent bene aliquid, quod nunc ex levi ab omnibus laborantibus circa talia percipitur mediantibus praedictis ita, quod quilibet plus proficeret in una hora quam in septem ante quoad longum ire. Maxima pars cognitionis antiquorum fuit in praedictis sine materiali significatione, quod ipsi habebant notitiam concordantiarum melodiae completae sicut de diapason, diapente et diatesseron [...], prout habebant respectum superioris ad cantum inferiorem, et docebant alios dicendo: audiat nos et retineatis et hoc canendo. Sed materialem significationem parvam habebant, et dicebant: punctus iste superior sic concordat cum puncto inferiori, et sufficebat eis³⁶.

6. Già si osservava come l'obbligo di chiarirsi sulla natura delle cose di cui si parla dovrebbe essere rispettato soprattutto quando quelle, e non altre cose, sono caricate d'un peso probatorio. Qualora si avverta, sia pure di passaggio, un'affinità

³⁶ *De mensuris et discantu* (è il cosiddetto *Anonymus 4* del Coussemaker: *Scriptorum de musica Medii Aevi* Novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit E. DE COUSSEMAKER, Parisiis, apud A. Durand, 1864), cap. II, *De punctis vel notis*. Si legge ora in F. RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, Steiner, 1967, 2 voll. («Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», 4-5), vol. I, pp. 49-50. Il passo è illustrato in W. APPEL, *Die Notation der Polyphonen Musik 900-1600* (Leipzig, Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1962), che leggo nella traduzione italiana per cura di P. Neonato, *La notazione della musica polifonica dal X al XVI secolo*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 268.

fra l'immagine che apre *Par.* XIV, «Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro / movesi l'acqua in un ritondo vaso», e il cerchio con e senza il punto che, premesso sulla rigatura musicale, stabiliva nella scuola francese secondo quali rapporti andava letta la composizione («Si ricorda, come semplice curiosità, la coincidenza geometrica [della danza circolare dei beati in *Par.* XIII, 25-33] con i primi simboli per la proporzione mensurale che incontriamo nell'*Ars nova* francese [...], dove il *tempus perfectum* (la misura ternaria) è segnalato proprio dal cerchio»)³⁷, non solo non si è dimostrato nulla, ma si è anche trascurato un dato storico e culturale che obbligherebbe da solo a riesaminare sotto altra luce la pretesa di un Dante mensuralista. Come ha mostrato una specialista di queste cose, Anna Maria Busse Berger, il segno del cerchio, ben lungi dall'essere invenzione originale della nuova notazione, era mutuato dai sistemi di misurazione del peso, di suddivisione monetaria e di scansione del tempo quali la latinità aveva tramandato all'Occidente medievale, Italia di Dante compresa³⁸: sistemi, viene da osservare, dai quali le presunte allusioni del canto x al tempo e alle sue implicazioni avrebbero potuto derivare risorse metaforiche più facili e, soprattutto, di più limpida intelligibilità rispetto a teorie musicali quasi esoteriche nella loro circolazione (non pare peraltro che la critica si sia sinora interessata a stadere, abachi, clessidre e meridiane eventualmente dissimulati fra i versi del poema).

Questa mutazione di mezzi da altri campi delle discipline dei numeri ammonisce circa un altro aspetto rilevante: che i mensuralisti si servivano dei rapporti aritmetici per fini musicali, e non facevano viceversa della musica un pretesto per divagazioni aritmetiche o di altra specie. Men che meno si sognavano che la musica, sia pure con la sua nuova regolarità di notazione, potesse servire da misura del tempo oggettivo³⁹, per il fatto stesso che la durata minima dei suoni non pareva loro determinabile che in termini empirici (l'emissione più rapida di cui fosse capace il cantore, senza pregiudizio per la comprensibilità del testo), o ampiamente relativistici (la *brevis* moderna data per più lunga, nell'esecuzione, della

³⁷ BACCIAGALUPPI, "La dolce sinfonia di Paradiso": le funzioni delle immagini musicali nella «*Commedia*» cit., p. 304.

³⁸ A.M. BUSSE-BERGER, *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution*, Oxford, University Press, 1993; A.M. BUSSE-BERGER, L. HORDYNSKY-CAILLAT, O. REDON, *Notation mensuraliste et autres systèmes de mesure au XIV^e siècle*, in «*Médiévales*», xxxii (1997), pp. 31-45.

³⁹ I musicologi revisori mi rimproverano di non aver tenuto conto di una vasta bibliografia critica sulle implicazioni filosofiche e teologiche del mensuralismo. Vado allora a vedermi, su loro suggerimento, F. DELLA SETA, "Utrum musica tempore mensuretur continuo an discreto". *Premesse filosofiche ad una controversia del gusto musicale*, in «*Studi musicali*», xiii (1984), pp. 169-219, e C. PANTI, *La filosofia della Musica. Tarda antichità e Medioevo*, Roma, Carocci, 2008, e scopro che l'assunto ontologico di fondo riguarda non i tempi musicali ma, appunto, la *discretio temporis* oggettiva: quale si caratterizza in rapporto a realtà generiche (anzi: *assolute*) e non *specifiche*, come appunto nel caso del tempo musicale. Il che mi corrobora nella convinzione che i mensuralisti guardassero alla obiettività di una scansione cronologica come presupposto della loro proposta teorica, ma certo non si ritenessero in grado di convertire la pragmatica scansione del tempo musicale – ciò che da loro era proposto – in assoluta suddivisione mensurale della cronologia. La questione del rapporto rimane aperta, ora, come rimaneva aperta, allora, fra i teorici stessi: e il problema era intuito, ho l'impressione, in conseguenza della pragmaticità inerente alla notazione e a una codificazione grafica coerente con requisiti e scopi prima di tutto musicali.

brevis dei musicisti precedenti), ovvero secondo principi arbitrari.

Sono caratteri statutari verosimilmente capaci di condizionare lo sguardo anche dei non addetti ai lavori, e che nella loro esclusività suggeriscono in quale misura la disciplina si prestasse a rivisitazioni in altra sede. È vero che Pietro d'Abano, le cui conoscenze di musica sono certe e appaiono aggiornate sul panorama a cavallo fra Due e Trecento, afferma «quod musica est sciencia bene modulandi, seu bene movendi sciencia»⁴⁰, e che stando ad Aristotele il tempo è congiunto al movimento, ma è anche evidente che l'*actus movendi* dell'aponense, e dunque il tempo musicale che lo regola, sono relativi al moto locale, senza alcun riguardo ai moti circolari omogenei dei cieli e alla scansione cronologica che ne deriva. Su questa sola scala, relativa e correlata ad aspetti puntuali, il tempo come successione d'un prima e di un dopo trova spazio nella sistemazione ritmica della mensuralità.

Il *tempus perfectum*, com'era detta la tripartizione della *brevis* del sistema mensurale, consuona certo suggestivamente con l'idea di perfezione dei tempi astronomici dei cieli danteschi; tuttavia, in quello stesso sistema, coabita con la divisione binaria del *tempus imperfectum*, intrecciandovisi anzi indissolubilmente per via delle *prolationes* e delle sottopartizioni generatrici di denominatori comuni. La pretesa di vedere nel mensuralismo un repertorio simbolico sfruttato da Dante per esprimere l'inesorabilità delle leggi divine non può, credo, ignorare questo antagonismo strutturale e i problemi che esso solleva. Per certo la conciliabilità tra *perfectio* e *imperfectio* nelle frazioni mensurali, così com'era predicata dai teorici d'Oltralpe, suscitava qualche fastidio fra i non molti teorici italiani, che non per nulla giunsero a elaborare un sistema di notazione affine ma alternativo. Segnatamente, che *tempus perfectum* e *imperfectum* non potessero essere trattati alla stregua d'un solo genere ma avessero natura distinta fu posizione sostenuta dal massimo trattatista musicale del nostro Trecento, Marchetto da Padova; il quale, dedicandosi alla scrittura mensurale e alle questioni connesse, osservava (*Pomerium* II.i, 2): «Impossibile est ergo quod realiter et essentialiter aliquod tempus musicum possit esse simul perfectum et imperfectum, ut quidam fingunt, quia hoc esset implicare contradictionem manifeste: esset enim dicere quod aliquis possit esse homo et non homo»⁴¹.

Questi motivi, apparentemente giovevoli alla tesi che mensuralismo e combinazioni trine in Dante siano armonizzabili alla stregua di segno e significato, non sono quelli per cui il nome di Marchetto ricorre tra chi per quella tesi parteggia. La sua menzione dipende invece da vicende biografiche date per talmente vicine a quelle dell'Alighieri da candidarlo a suo probabile modello nella disciplina. Sono queste le conclusioni che, sempre in Bacciagaluppi, vengono tacita-

⁴⁰ PIETRO D'ABANO, *Conciliator, Differentia* LXXXIII. Sulla reciprocità fra musica ed esegesi dei *Problemi* nel Trecento si veda L. MAURO, *La musica nei commenti ai «Problemi»: Pietro d'Abano e Evrart de Conty*, in *La musica nel pensiero medievale*. Atti del IX congresso della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale, 10-12 dicembre 1999, a c. di L. Mauro, Ravenna, Longo, 2001, pp. 31-70.

⁴¹ MARCHETTI DE PADUA *Pomerium*, ed. Ioseph Vecchi, Roma, American Institute of Musicology, 1961 (*Corpus scriptorum de musica*, 6), p. 160.

mente tratte dopo aver ricordato la presenza di Marchetto nel Veneto e a Verona negli stessi anni in cui Dante godeva della protezione scaligera; e che conducono a una promessa a suo modo impegnativa: «Vedremo, parlando della *Commedia*, che la sistematizzazione della musica implicita in Dante è in parte analoga a quella di Marchetto nei suoi due trattati»⁴².

Marchetto infatti due trattati lasciò, *Lucidarium* e *Pomerium*, dedicati rispettivamente al *cantus planus* liturgico e alla notazione mensurale. I soggetti si spartivano dunque equamente tra il campo della monodia e quello della polifonia; giusto tale divisione regolerebbe (par di dover intendere) la «contrapposizione nel contesto delle figure musicali tra *Purgatorio* e *Paradiso*», avendo Dante distinto «tra monodia non misurata, presente in entrambe le cantiche, e polifonia, che ricorre solo nel *Paradiso*»⁴³. Quanto netta sia una contrapposizione fra insieme che condividono gli stessi costituenti diranno i matematici, una volta informati dallo stesso Bacciagaluppi che, così come la monodia permane nel polifonico *Paradiso*, anche la polifonia fa capolino nel *Purgatorio* (IX e XXVIII, 17-18): ma – insinua il critico – in forma tanto tenue da essere quasi imponderabile e da non costituire pertanto incongruenza⁴⁴. Si capisce fin troppo bene che, stabilendo di volta in volta se i dati rilevino o meno ai fini della dimostrazione, si trova sempre quel che si vuole, anche quando non si abbia granché di concreto da cercare. Senza discorrere del metodo, qui ci si chiede soltanto se davvero l'Alighieri avesse bisogno di aspettare Marchetto e le sue opere (che avrebbe dovuto divorare evidentemente per esteso, e consecutivamente) per sapere che la monodia non è la polifonia, ovvero se gli fosse sufficiente un poco di esperienza delle cose. Ma è evidentemente la pretesa di sottintendere alle menzioni musicali profondità di senso e abissi di speculazione che rende inevitabile, nell'aula dei moderni esegeti, la convocazione del teorico di Padova sul banco dei testimoni. Sottoposto a controinterrogatorio, Marchetto potrebbe però rivedere la sua deposizione e in qualche modo smentire i teoremi costruiti su di essa: a cominciare dalla documentabilità dei contatti con Dante, che è infatti inconsistente. La possibilità di un incontro a Padova nel 1305, con Marchetto ancora in loco e forse impegnato a un mottetto per l'inauguranda Cappella degli Scrovegni, si è estinta quando il *Dantinus quondam Alligerii de Florentia* scovato in un atto patavino del 1306 (e che, mentre a Marchetto la critica dantesca ancora si disinteressava, servì per puntellare provvisoriamente l'incerta familiarità di Dante con Giotto)⁴⁵ si è rivelato altri che il Poeta. A Verona Marchetto approdò verso il 1318, un poco troppo tardi per influire sull'ormai progredita terza cantica; e a Verona concluse il *Lucidarium*, dove ogni discussione sul mensuralismo è esclusa, non lo specialistico *Pomerium in arte musicae mensuratae*: il quale, de-

⁴² BACCIAGALUPPI, «La dolce sinfonia di *Paradiso*»: le funzioni delle immagini musicali nella «*Commedia*» cit., p. 284.

⁴³ Ivi, p. 304.

⁴⁴ Ivi, p. 290.

⁴⁵ A. GLORIA, *Sulla dimora di Dante in Padova. Ricerche critiche*, in *Dante e Padova. Studi storico-critici*, Padova, Libreria Sacchetto Editrice, 1865, pp. 2-28, alle pp. 5, 11, 21-23; sugli sviluppi nell'identificazione del fantomatico omonimo è d'obbligo il rinvio alla voce *Dantino* dell'*Enciclopedia Dantesca*, a firma L. DI SEREGO ALIGHIERI.

dicato com'è a un vessillifero del guelfismo quale Roberto d'Angiò, se non fu perfezionato a Napoli come da qualcuno, non infondatamente, si sostiene⁴⁶, a causa di quella dedica si può comunque immaginare destinato a modesta accoglienza presso il ghibellino Cangrande e presso gli intelletti riuniti al suo cospetto. La «*praesens militia*» di re Roberto celebrata da Marchetto in testa all'opera pare poi coincidere con il soccorso recato dall'angioino a Genova assediata, fra il 1318 e il 1319, dalla lega ghibellina di cui il signore di Verona era, dal 1317, capitano generale. Erano condizioni bastevoli a ostruire i canali di comunicazione fra la costa partenopea e le rive dell'Adige, e a creare qualche impaccio a una collaterale diffusione del trattato.

Tornando allora all'interrogativo sulla reale esigenza dantesca di praticare, a fini allegorici, regioni tanto recondite della musica e della sua teoria, viene fatto di dubitare della effettiva omogeneità fra *Commedia* in quanto testo letterario e musica polifonica in quanto oggetto di speculazione teorica da parte di Marchetto; ci si interroga, cioè, sulla reale capacità che una disciplina come il mensuralismo, puntuale nella determinazione dei suoi oggetti ed esclusiva nella definizione dei propri principi, aveva di attrarre l'attenzione dei non addetti.

Benché il nome di Marchetto campeggi in tutta evidenza nei versi di Nicolò de' Rossi e di Franco Sacchetti⁴⁷, non consta che tali menzioni abbiano mai generato illazioni sulle competenze dei due trecentisti in ambito musicale: nemmeno per il Sacchetti, di cui i codici tramandano le intonazioni di ballate, madrigali e cacce. Si è dato invece per acquisito che i due attestassero, da letterati, una fama conseguita in tutt'altro ambito dottrinale, anche senza obbligarsi, appunto in quanto letterati, a una conoscenza specifica di quell'ambito. Ponendo sotto queste stesse lenti anche Dante, la «nota» che «s'accorda [...] con suo metro» di *Par.* XXVIII (vv. 8-9), e tutti i passi sin qui presi in considerazione tornano allora ad apparire evocazioni relativamente generiche di uno spazio dove la musica è presente sì, ma senza alcuna pretesa di connotazione particolare (il brano qui citato, al solito controverso, permetterebbe anche di interpretare i termini nel senso di 'melodia' e 'canto'): passi comunque non univocamente classificabili quali indizi di conoscenza diretta della *musica mensurabilis*. La praticabilità della quale, in relazione all'esegesi dantesca, richiederebbe del resto uno sforzo di chiarezza da parte dei suoi stessi assertori. Perché se la disinformazione intorno alla storia della musica medievale e delle sue tecniche era compatibile sia con l'epoca del Bonaventura sia, per le restrizioni settoriali lungamente praticate nell'accademia

⁴⁶ Cfr. C. VIVARELLI, «*Di una pretesa scuola napoletana*»: *Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou*, in «The Journal of Musicology», XXIV (2007), pp. 272-96, alle pp. 283-85.

⁴⁷ Nel sonetto del ROSSI *Io vidi ombre e vivi al parangone*, v. 7 (lo si legge nell'ed. a c. di F. BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, Padova, Antenore, 1974, vol. I, p. 176), e nel madrigale del SACCHETTI *Ben s'affatica invano chi fa or versi*, v. 8 (F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a c. di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze-Melbourne, Olschki-University of Western Australia Press, 1990, pp. 179-80). Il componimento del Rossi ritrae Marchetto in compagnia di altri musicisti e cantori, ragione per cui su di esso, come su testimonianza importante della vita musicale trecentesca, si è intrattenuto N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, ora in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento* cit., pp. 52-62.

italiana, con le competenze del Russo, nell'attuale panorama di studi, aperto alla pluralità disciplinare e facilitato negli accessi agli ambiti specialistici anche lontani, non è più tollerabile che saggi come quello del Bacciagaluppi, centrato sulla presenza della polifonia in Dante, possa non solo esimersi dalla certificazione dei propri oggetti ma persino contemplarne la latitanza, in nome – al solito – di un indimostrabile acume musicale dell'Alighieri. Si parte infatti da un assioma, per cui Dante «dà [...] spazio nel suo poema alla musica come arte della composizione (polifonica)», e se ne deduce una ridda di conseguenze, la contraddittorietà delle quali lascia speciosamente imperturbate le tesi sostenute: «Forse sapeva della rivoluzione in campo teorico musicale? Se anche non sapeva, resta comunque significativo il parallelo innovatore, nel prestigio accordato all'arte dei suoni, tra il poeta e il musicista»⁴⁸.

Appunto: che Dante potesse non sapere di polifonia, al di là delle congetture concesse dal suo curriculum, è conclusione compatibile con l'opacità di quasi tutti i riferimenti presunti, e con la genericità dei pochi sicuri; che sapesse, a un pur minimo livello teorico, rimane indimostrabile per queste stesse ragioni e per l'assenza di testimonianze esterne. Si ha un bel dire intorno al «ricorso all'avanguardistico lessico della polifonia misurata», come fa Chiara Cappuccio in un ulteriore contributo su *Strutture musicali del cielo del Sole*⁴⁹; ma se le tracce di quel lessico, invece di stare nel testo della *Commedia*, sono rinvenute negli studi precedenti (segnatamente in quello del Bacciagaluppi), si può affermare spensieratamente di tutto: compreso che quel lessico avrebbe funzionato da cifrario per selezionare fra il pubblico i pochi *entendedors* (secondo la definizione dell'autrice) di musica e comunicare segretamente loro che «*Cantus planus* e *musica mensurabilis* costituiscono l'opposizione ideologica su cui si fonda la costruzione musicale delle due cantiche», cioè *Purgatorio* e *Paradiso*. L'utilità di tanto misterioso settarismo resta da determinare; mancando però in Philippe de Vitry, Johannes de Muris e giù giù per tutta la linea dei teorici dell'*Ars nova* qualsivoglia cenno a Dante, se non si voglia credere alla semplice (e giustificabile) indifferenza degli *entendedors* per il poema sacro, bisogna allora concludere che quel lessico specialistico non era adeguato allo scopo, forse per insufficienza dell'autore. Tant'è: nulla vieta di liberamente almanaccare su qualsiasi argomento. Semmai colpisce che, quel che con la Cappuccio si legge nello spazio breve di un saggio, già anteriormente era stato predicato nell'ampiezza di un libro da Michele Croese, che appaiava (non saprei dire se provocatoriamente o per sincera convinzione) *Commedia* e contrappunti bachiani per dedurre l'assoluta competenza dantesca nelle teorie musicali più aggiornate e concludere con la certezza che la polifonia nel poema sia «un' espressione di sapienza architettonica e la figura di un'organizzazione armonica»⁵⁰.

⁴⁸ BACCIAGALUPPI, "La dolce sinfonia di Paradiso": le funzioni delle immagini musicali nella «*Commedia*» cit., p. 284.

⁴⁹ C. CAPPUCCIO, *Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati*, in «Tenzione», IX (2008), pp. 147-78, a p. 151.

⁵⁰ M. CROESE, *La «Commedia» come partitura bachiana: osservazioni sul cielo del Sole e sul "Sanctus" della messa in si minore*, Pisa, ETS, 2001, p. 49.

7. Nell'arco breve di un anno, il 2010 ha visto uscire due libri aventi la *Commedia* e la musica per oggetti specifici, o comunque specificamente esaminati all'interno di più generale discussione: a Marco Cerocchi si deve *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*; Francesco Ciabattoni ha scritto invece *Dante's Journey to Polyphony*⁵¹.

Il libro di Cerocchi solo parzialmente riguarda Dante, e non entra in verità nello specifico della polifonia; un discorso che tocca dei modi con cui la critica ha affrontato il delicato problema della musica nella *Commedia* non può tuttavia trascurarlo, come campione significativo nel panorama bibliografico attuale. Cerocchi mira a provare come la musica profana abbia conosciuto una rivalutazione graduale presso le tre corone fiorentine, in ragione sia del progresso storico che di esigenze espressive non colmabili per via verbale: così, almeno, capisco io leggendo che «gli autori presi in esame» si sarebbero (anzi, con Cerocchi: «si sono») ispirati alle «teorie musicali dei filosofi classici» e «da esse hanno attinto copiosamente le funzioni della musica per sopperire ai limiti del valore semantico delle parole [...] al fine di arricchire le proprie opere letterarie per migliorarne le capacità espressive»⁵².

È un bel vedere i padri delle nostre lettere impigrirsi melanconici davanti ai pochi mezzi retorici rimasti, finché in paese apre bottega madonna Musica e rifornisce le rastrelliere di nuovi attrezzi: tanto bello, che la veduta meriterebbe un'illustrazione adeguata da parte dello studioso. Purtroppo questa manca; e mantenendosi ancorato l'autore ai soli nomi citati nel titolo, senza cioè considerare se, e come, i temi reputati esclusivi sussistano già nei modelli letterari latini e nelle parallele tradizioni romanze, è evidente che le conclusioni risentono dell'autoreferenzialità del sistema. Ma si direbbe proprio delle scelte di Cerocchi far corrispondere all'ampiezza prospettica degli argomenti una inversa scala dei mezzi adatti a raffigurare quella prospettiva in misura decente. Solo una precisa intenzione minimalista può giustificare il fatto che l'autore, attivo presso università statunitensi, non abbia voluto approfittare di lessici e repertori musicali di massima autorevolezza e certo a portata di mano fra le ricche collezioni librerie transoceaniche, come il *Grove Dictionary of Music and Musicians*, anglofono, e il *Répertoire International des Sources Musicales* (Rism), poliglotta ma con larga presenza dell'inglese, privilegiando invece la buona ma puramente divulgativa *Enciclopedia della musica* pubblicata a più riprese da Garzanti. Si fosse trattato di patriottismo linguistico, qui in Italia il *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti* della Utet avrebbe avuto di che soddisfarlo al meglio: ma nemmeno di quest'opera il volume reca traccia. D'altra parte, anche per gli aspetti letterari i rinvii «per approfondimento» (così l'autore) tendono a sostare in corrispondenza di storie manualistiche, se non proprio di manuali scolastici. Si deve forse arguire da ciò una strategia precisa, e concludere che il libro vuole risparmiare al lettore troppe distrazioni bibliografiche, perché meglio apprezzi i

⁵¹ M. CEROCCHI, *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2010; F. CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

⁵² CEROCCHI, *Funzioni semantiche e metatestuali della musica* cit., p. 145.

risultati della ricerca nella loro tagliente assertività. Questa monografia si segnala infatti per la rapidità e la nettezza con cui chiude ogni questione; tanto da suscitare l'impressione, talvolta, di non averne aperta alcuna. Si prenda a esempio il brano che segue, sull'incontro con Casella di *Purg.* II: nella figura del musicista Dante avrebbe voluto far

risaltare la novità del nuovo filone letterario e, parallelamente, anche di quello musicale; quest'ultimo, infatti, andava discostandosi sempre più dallo stile compositivo provenzale in voga nel tempo – troppo ricercato e rigido – in favore di una maggiore semplicità, spontaneità e freschezza inventiva; caratteristiche già apprezzabili nelle laudi italiane. Ed è proprio questa variazione nell'estetica musicale che porterà, di lì a poco, alla nascita dell'*Ars nova italiana*⁵³.

Qui si suggerisce la possibilità concreta di paragonare le monodie che rivestivano la lirica dantesca o stilnovista con le melodie trobadoriche; si insinua la documentata persistenza di un costume musicale legato all'esecuzione dei componimenti trobadorici, associandovi un'estetica musicale in grado di giudicarne ricercatezza o rigidità; si deduce che la stessa estetica abbia concorso alla fondazione della polifonia arsnovistica. Non una di queste condizioni è verificabile, come ben sanno gli storici della musica e intuiscono i lettori di media cultura; che ciascuna di esse costituisca però parte essenziale del discorso che sulla musica il libro va conducendo dice non poco dei metodi e dei meriti del libro stesso. Se si può discorrere di un «tramonto definitivo dell'era medievale» provocato a distanza anche dalla lauda⁵⁴, ed essere convinti che all'epoca di Dante «la musica rivestiva il testo delle composizioni poetiche in modo molto superficiale e approssimativo», si professa allora un determinismo talmente ingenuo da restare per forza di cose indifferente a ogni problematizzazione, oggettiva e metodologica, dei dati sotto osservazione.

Non è insomma facile valutare in quale misura queste pagine facciano progredire il dibattito; facile è invece, imbattendosi in «Francesco Landino, famoso trovatore fiorentino del Trecento»⁵⁵, che lo strapazzo arrecato al Cieco degli Organi, alla sua fama di filosofo profondo e di compositore egregio (ne sapeva qualcosa Giovanni Gherardi da Prato), nonché al buon senso (un trovatore nella Firenze del tardo Trecento!) sia bastevole a far chiudere il libro anche al lettore più indulgente.

8. Il lavoro di Ciabattoni, *Dante's Journey to Polyphony*, specifico fin dal titolo, si mette invece in luce per l'abbondanza di una bibliografia che copre sia il versante del dantismo canonico che quello, di norma meno pervio agli studiosi di letteratura, della musicologia medioevale. La presenza nella nota bibliografica conclusiva dei nomi di Giulio Cattin, Agostino Ziino, Michel Huglo, Peter Jeffery e di altri esperti

⁵³ CEROCCHI, *Funzioni semantiche e metatestuali della musica* cit., p. 19.

⁵⁴ «Quello della lauda è un genere che si rivelerà di cruciale importanza per il mutamento dell'atteggiamento culturale nei decenni successivi, un processo che decreterà il tramonto definitivo dell'era medievale» (ivi, p. 3).

⁵⁵ Ivi, p. 25, n. 23.

la cui fama è solidamente ancorata alla autoptica specillazione di antichi manoscritti notati e alla loro trascrizione e interpretazione secondo metodi rigorosi parrebbe garanzia sufficiente di una tecnicità distaccata e impermeabile alle facili suggestioni cui il dantismo musicale pare andare soggetto; e altrettanto promettente per ampiezza di raggio la bibliografia si dimostra, appunto, anche per ciò che attiene agli studi, buoni e meno buoni, recenti come pure incanutiti, su Dante e la musica.

Così equipaggiato, il libro muove alla dimostrazione di una tesi. Prendendo spunto dalle caratteristiche del canto polifonico, l'Alighieri avrebbe deliberatamente strumentalizzato la polifonia stessa all'espressione di significati fra i più rilevanti del poema sacro. A un grado crescente di implicazione, il temperamento delle varie linee melodiche in una armoniosa unità adombrerebbe l'organizzazione universale del creato a opera di Dio, la riconciliazione dell'uno e del molteplice e, conseguentemente, la fusione delle distinte volontà umane nella unicità di quella divina. Non mancherebbero poi funzioni simboliche incaricate di sintetizzare materia dogmatica di estrema delicatezza: com'è per la grazia concessa ai beati in proporzione diversa ma con uguale pienezza di godimento, la cui paradossale connotazione si rispecchierebbe nell'amalgama polifonico di voci di altezza distinta. Infine, anche la materia politica troverebbe acconcia manifestazione, e la compresenza di consonanze e dissonanze tipica della polifonia alluderebbe allora all'ideale dantesco di concordia civile come concorso delle parti al bene comune. Per il fatto di essere dislocato quasi esclusivamente nel *Paradiso*, l'elemento polifonico sarebbe inoltre connotato apicalmente rispetto alle occorrenze musicali che lo precedono nelle due cantiche, risarcendo da un lato la totale disarmonia del più basso regno (dove la musica è di fatto bandita), dall'altro coronando l'anelito alla comune salvezza emblemizzato, nel *Purgatorio*, nell'unisone dei canti intonati dalle anime penitenti. La sola anticipazione riscontrabile nella *Commedia* – e sola altra sicura allusione alla polifonia –, cioè il bordone che lo stormire delle foglie fa al canto degli uccelli in *Purg.* XXVIII, 7-18, non creerebbe impaccio all'interpretazione, sussumendo anzi alla sua collocazione nel Paradiso terrestre una funzione allegorica del trapasso dalla purificazione (onere della monodia) al perdono (espresso dall'armonia polifonica).

Il taglio del lavoro non rappresenta una grande innovazione rispetto a quei tentativi di inquadramento organico già segnalati e che hanno finito per costituire una tradizione nell'ambito del dantismo applicato alla musica. Strette analogie si ravvisano, per dire, con un libro uscito un decennio avanti (Ciabattoni ne tiene conto), in cui Raffaele De Benedictis si provava a mostrare come la triplice distinzione boeziana influisse sulle tre cantiche gettando ponti funzionali fra la sordità dell'Inferno, il risarcimento di essa nell'unanimità dei canti del *Purgatorio* e, infine, la sublimazione dell'armonia spirituale riconquistata dai beati in una musica inudibile (e ineffabile) propria del *Paradiso*⁵⁶. Nuovi sono invece i significati individuati da Ciabattoni dietro al discorso generale, e nuovo è infine il tentativo di trattare le tre cantiche non come distinte applicazioni di una pur unitaria speculazione sulla musica, ma come momenti di un flusso ininterrotto e, fin dal principio del

⁵⁶ R. DE BENEDICTIS, *Ordine e struttura musicale nella Divina Commedia*, Fucecchio, European Press Academy Publishing, 2000.

Poema, concepito per avere un orientamento: appunto il viaggio di Dante alla polifonia.

9. Ogni viaggio che abbia una meta presuppone l'esistenza della meta stessa, almeno sulla carta. Il libro non nutre dubbi al riguardo, e tutte o quasi le occorrenze musicali del *Paradiso* sono date per polifoniche: polifonica è l'armonia dei cieli, sia che Dante la intenda come il suono delle sfere planetarie, sia che la dissimuli, come concluso in apposito capitolo (quinto e ultimo: *The Music of the Spheres*), nei circoli formati dai beati danzando e cantando; polifonica è l'armonia esplicitamente ricondotta da Dante al divino intelletto («Quando la rota che tu sempiterni / desiderato, a sé mi fece atteso / con l'armonia che temperi e discerni»: *Par.* I, 76-78) e, conseguentemente alla sua origine, essa informerebbe di sé tutte le espressioni canore in cui il poeta si imbatte di cielo in cielo: «Concordance and harmony of the voices are mirrored by the music of the heavens [...] and, in strictly musical terms, this is expressed by the polyphonic texture, which is exclusive to the music sung by the souls of Paradise»⁵⁷. Finemente, le «Diverse voci» che «fanno dolci note» della soluzione data da Giustiniano al paradosso della disomogeneità della beatitudine sono accostate a un passo agostiniano dove si parla di «differentias consonantes» e di «concentus ex diversis quidem, sed non inter se adversis sonis» come immagine delle diverse attitudini dei santi; e da ciò si deduce la sicura attinenza del passo a un contesto polifonico⁵⁸. Quanto alla ricordata bibliografia specialistica, le competenze da essa offerte vengono sfruttate ai fini di precise identificazioni di generi musicali. Un *organum* a tre voci sarebbe riconoscibile, agevolmente, dietro alle «tre melode, che suonano in tree / ordini di letizia» con cui gli angeli intonano l'Osanna di *Par.* XXVIII, 118-20⁵⁹, e un po' meno agevolmente nel «trino spiro» degli apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo. Il passo di *Par.* VIII, 17-18, «e come in voce voce si discerne, / quand' una è ferma e altra va e riede», alluderebbe a un *organum melismaticum*, «even if he [Dante] does not use the therm here»⁶⁰; ma «organo» nel senso di *organum* polifonico sarebbe invece esplicitato a testo nel celebre esordio della profezia di Cacciaguida (*Par.*, XVII, 43-45): «Da indi, sì come viene ad orecchia / dolce armonia da organo, mi viene / a vista il tempo che ti s'apparecchia».

Non mi soffermo sui singoli termini che, come *tempra* nel significato di accordo, vengono annessi nel libro al terreno della polifonia, perché le volute dei ragionamenti dimostrativi sono spesso troppo ampie e complesse per darne conto in poche righe. Rilevo invece come l'interpretazione di Ciabattoni, pur suggestiva nelle proposte e fine nello stile delle argomentazioni, come altre posponga l'accertamento del proprio oggetto alla analisi di esso, sostenendo assertivamente la presenza dell'elemento polifonico nonostante la forte ambiguità dei contesti in cui esso affiora. La proposta da me avanzata sopra circa l'identificazione di

⁵⁷ CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony* cit., cap. 4, «*Paradiso*»: *The Attuning of the Sky*, p. 156.

⁵⁸ Ivi, pp. 157-58.

⁵⁹ Ivi, p. 165.

⁶⁰ Ivi, p. 159.

un genere polifonico profano dietro alle due voci di *Par.* VIII, 16-18 denunciava l'impossibilità di determinare con sicurezza a cosa davvero si riferisca l'unica sede della *Commedia* in cui la polifonia trovi una attestazione positiva e circostanziata. A maggior ragione, pertanto, non dovrebbe essere trascurata la polise-mia che è propria della stessa terminologia musicale, qualora non se ne precisi (o non se ne possa precisare, come nel caso di Dante), l'attinenza con uno o con un altro sistema di riferimento, con uno o con un altro ambito culturale. Leggere nella *Commedia* «armonia» o «sinfonia» e ricondurli quasi automaticamente alla sfera della accordalità significa applicare categorie musicali abituali per noi ma non per i contemporanei di Dante. Su questo aspetto è sempre utile il libro famoso dello Spitzer sulla evoluzione semantica che dall'armonia dei greci classici porta alla *Stimmung* dei moderni tedeschi⁶¹. Nella teoria musicale più diffusa – quella di ascendenza pitagorico-boeziana – i termini avevano accezione monodica, indicando la consecutività di intervalli consonanti. Amilcare Iannucci ammoniva, qualche tempo fa, sulla scarsa propensione di noi lettori moderni, abituati alla immediata reperibilità dei testi, a concepire la complessità retrostante alla lettura nel mondo di Dante, quando agli stessi pilastri del sapere ci si accostava più facilmente attraverso riduzioni e compendi, florilegi e altri ritrovati adeguati a sopperire alla scarsità di tempo e di mezzi dei discenti⁶². Ciò andrebbe ricordato soprattutto in relazione alla musica, le cui ardue commistioni con le discipline aritmetiche imponevano la progressività dello studio a cominciare dai testi di maggiore ampiezza teorica e, perciò, più agevolmente consultabili. Nel caso di Dante questo può significare, prima di tutto, le *Etimologie* di Isidoro e la relativa «Prima divisio musica, quae harmonica dicitur, id est, modulatio vocis» (*De Musica*), e a seguire Boezio, appunto, e Agostino. Né sarà mancato l'apporto dottrinale del IX e ultimo libro del *De nuptiis* di Marziano, dove, sotto l'intitolazione generale ad Armonia, di *symphoniae* si parla al plurale, per designare il numero di toni e semitoni compresi tra i rapporti di quarta, quinta e ottava; e per intendere, ovviamente, una accezione lineare di tali rapporti, pena l'implicazione di intervalli dissonanti quali il semitono e la seconda⁶³. Il *Timeo* platonico fornisce le basi elementari di tale "linearità" dell'armonia lì dove spiega che, essendo la diversità sonora causata dal moto più o meno veloce, quanto maggiore è l'uniformità del movimento di un suono con quello che segue, tanto maggiore è l'armonia fra di essi. Il passo, pur rientrando nella parte del

⁶¹ L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, il Mulino, 1963 (l'originale, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, uscì postumo nel medesimo anno per cura di A. Granville Hatcher, Baltimora, Johns Opkins University Press).

⁶² A. IANNUCCI, *Introduzione* al volume per sua cura *Dante e la "bella scola" della poesia*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 7-17, alle pp. 10-11.

⁶³ Cfr. MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis* IX, 933-34 : «Symphoniae tres <sunt>, quarum prima est diatessaron, quae latine appellatur ex quattuor, et recipit sonos quattuor, spatia tria, productiones duas et dimidiam; [...] est autem hemitoniorum quinque, quae ad productiones plenas et integras mediatenus valent, dieseon decem [...]. Alia symphonia quinaria est, et dicitur diapente atque constat sonis quinque, qui inter se quattuor spatiis dividuntur; productiones habet tres mediamque praecidit, hoc est tonos tres ac medium, hemitonia septem diesisque quattuordecim [...]. Tertia diapason, quae ex omnibus dicitur, octo sonos recipit, spatia septem, productiones sex, hemitonia duo-

dialogo non tradotta in latino da Calcidio, aveva raggiunto il Medioevo attraverso Boezio, che dalla istituzione musicale così ne ragguagliava:

Plato vero hoc modo fieri in aure consonantiam dicit. Necesse est, inquit, velociorem quidem esse acutiorem sonum. Hic igitur cum gravem praecesserit, in aurem celer ingreditur, ostensaque extrema eiusdem corporis parte quasi pulsus iterato motu revertitur. Sed iam segnior, nec ita celeri, ut primo impetu emissus cucurrit, quocirca gravior quoque. Cum iam igitur gravior rediens, nunc primum gravi sono venienti similis occurrit, et miscetur ei, unamque, ut ait Plato, consonantiam miscet⁶⁴.

Questa stessa concezione aveva Macrobio commentando il «dulcis sonus» – un sintagma vicinissimo alla «dolce sinfonia» del Paradiso dantesco – delle sfere celesti nel *Somnium Scipionis*: le «symphoniae» di cui tratta non possono, per la loro stessa pluralità, essere scambiate per strutture accordali; e infatti sono il sinonimo degli intervalli dell'esacordo. L'insieme di questi stessi intervalli è proposto nei *Commentarii* sotto l'etichetta generale di «harmonia», quando essi sono equiparati ai numeri che regolano i singoli moti celesti; e «symphonia caeli» può allora rendersi anche come «harmonia caeli»:

Ptolemaeus in libris tribus quos de harmonia composuit, patefecit causam, quam breviter explicabo. Certi, inquit, sunt numeri per quos inter omnia quae sibi conveniunt iunguntur et aptantur fit iugabilis competentia nec quicquam potest alteri nisi per hos numeros convenire: sunt autem hi epitritus, hemiolius, epogdous, duplaris, triplaris, quadruplus. Quae hoc loco interim quasi nomina numerorum accipias volo⁶⁵.

Sempre a Macrobio si deve la migliore conferma dell'accezione lineare che questa terminologia aveva presso la teoresi musicale, accadendo che «harmonia» nei *Commentarii* possa associarsi a un'idea di discontinuità, pur mantenendo il valore generale di relazione proporzionata: lo spazio che intercorre tra la sfera dell'acqua e quella dell'aria «Harmonia dicitur, id est apta et consonans convenientia, quia hoc spatium est quod superioribus inferiora conciliat et facit dissona convenire»⁶⁶. Nei pressi di Dante, Roberto Kilwardby rielabora uno spunto del *De musica* boeziano per concludere che la *harmonia* delle circolazioni degli astri va concepita nel senso della successione dei cicli stagionali, che si coordinano ovviamente secondo un prima e un dopo⁶⁷.

Questo modo di intendere “armonia” e “sinfonia” era evidentemente quello consueto, se alla trattatistica versata in questioni di polifonia correva l'obbligo di distinguere il proprio campo d'intervento, e dunque la diversa armonia verti-

decim, diesis viginti quattuor, atque constat ex ratione diplasia, hoc est duplici». Si veda anche la traduzione di Ilaria Ramelli, MARZIANO CAPELLA, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 669-671, e il relativo commentario.

⁶⁴ AN. MANL. SEV. BOETII *De Musica libri quinque*, I, 30 (PL, 63, 1193-94).

⁶⁵ MACROBIO, *Commentarii* I.XIX, 20-21 (MACR. AMBR. THEODOSII *Commentariorum in Somnium Scipionis libri duo*, a c. di L. SCARPA, Padova, Liviana, 1981, p. 214).

⁶⁶ Ivi, I.vi, 38, p. 112.

⁶⁷ R. KILWARDBY, *De ortu scientiarum*, ed. A.J. JUDY O.P., Toronto, The British Academy and The Pontifical Institute of Medieval Studies, 1976, cap. 18, § 130, p. 52: «Inde etiam invenerunt in

cale, mediante circonlocuzioni o denominazioni specifiche. La *Musica Enchiriadis* e relativi *scolica*, pressoché le prime descrizioni degli *organa* a più voci, fra IX e XII secolo introducono a questo scopo *concordantia*, voce destinata a riaffacciarsi con frequenza nell'ambito specialistico. La puntualizzazione era ancora necessaria vivente Dante e, a cavallo fra Due e Trecento, la *Summa de speculatione musicae* di Walter Odington ricorda che «Harmonia est inflexio vocis a voce», ma che è di due specie, «simplex» e «multiplex»: «Est autem simplex seu multiplex harmonia. Quam planum cantum voco solius est vocis modo impressae modo elevatae modulatio. Multiplex harmonia est plurimum vorum dissimilium, ut gravis cum acuta, concussio, quam diaphonia dico, quae communiter organum appellatur»⁶⁸. Ancora prima, e ancora più chiaramente, la *Discantus positio vulgaris* compresa nel *De musica* di Girolamo di Moravia introduceva il termine *discantus*, definendolo «diversus [...] consonus cantus» e ribadendone quale tratto essenziale la contemporaneità delle consonanze, «duarum vorum vel plurimum in eodem punto vel in diversis coniunctio»⁶⁹.

Dell'Odington e di Girolamo di Moravia Dante difficilmente ebbe sentore; conosceva invece Marziano Capella e Macrobio esegeta del *Somnium Scipionis*, largamente accessibili e connotati da un enciclopedismo meglio soddisfacente alla sistematicità dei suoi interessi. Così come sistematica e di portata universale era la dottrina musicale spiegata da Agostino e da Boezio, dove pure i concetti di sinfonia e di armonia trovano analogia trattazione. Ce n'è forse abbastanza per ritenere che, rispetto a questa compatta e fortunata tradizione, quei concetti e quei termini non abbiano mutato di senso una volta entrati nel poema sacro.

L'adattamento che della materia dottrinale desunta anche da quei testi compiva, prima di Dante, Alano di Lilla offre un buon esempio di come il dettato poetico sia travisabile quando lo si distacchi dalle sue fonti e dalla logica che lo informa. La personificazione della Musica nell'*Anticlaudianus* (III, 386 ss.) sembra costruita anche con termini attinenti alla polifonia. Alano parla infatti di «unio uorum», di «uox» che «ad uocem fit duppla uel in diapason»; e i versi «Que uorum iunctura parit diatessaron, in qua / Cum tribus una sonans uox ligat, immo iocatur», se esclusi dal contesto parrebbero adattarsi perfettamente a un *organum* a voci parallele, due superiori al *cantus firmus* in quinta e ottava con esso, e una inferiore alla quarta (*diatessaron*), secondo quella consuetudine di cui già si è data ripetuta illustrazione. In realtà Alano sta qui parlando delle sin-

temporibus et temporalibus quod in omnes partes inaequales per harmonicam proportionem coniunguntur, et hoc patet in partibus anni et eorum effectibus, et talem harmoniam vocaverunt mundanam quia in ipso mundo sensibilis est». (Cit. in G. STABILE, *Musica e cosmologia: l'armonia delle sfere*, in *La musica nel pensiero medievale* cit., pp. 10-29, a p. 18 e n. 30).

⁶⁸ W. ODINGTON, *Summa de speculatione musicae* v (*De harmonia simplicis, id est de plano cantu*), 1, 5 (ricorro all'ed. a cura di F.F. Hammond, Roma, American Institute of Musicology, 1970 - *Corpus scriptorum de musica*, vol. 14, p. 92). Sulla divaricazione terminologica nella trattatistica medievale si sofferma C. LUZZI, *Per la semantica di Armonia: in margine a strumenti recenti di lessicologia musicale*, in «Studi di lessicografia italiana», XIX (2002), pp. 67-107 (soprattutto alle pp. 78-85), cui si rinvia anche per la vasta bibliografia tecnica presa in considerazione.

⁶⁹ *Tractatus de musica fratris Ieronimi de Moravia*, in COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica Medi Aevii*, cit., I, p. 94b.

gole note che compongono l'esacordo, trattandone come degli elementi più minuti cui possa e debba pervenire una esaustiva rappresentazione della scienza musicale. Proprio perché di scienza e di disciplina si sta occupando, lo scrupolo definitorio impone al letterato di procedere dall'universale al particolare e di innestare pertanto al concetto di Musica come armonia universale quello di legame del microcosmo umano, pervenendo infine alla sfera terrena dei suoni udibili con le loro diverse altezze e le loro varie combinazioni. La terminologia in discussione, mutuata dalla tradizione grecolatina, si riferisce precisamente alla serie degli intervalli consonanti e dissonanti, «diatessaron» indicando quello di quarta, «diapason» l'ottava, ecc., esaurendo nel richiamo alle loro diverse concatenazioni che formano le melodie ogni eventuale considerazione sulla artisticità della musica. Si capisce come, entro quest'ottica fortemente condizionata dalla speculazione teorica, l'osservazione empirica delle moderne consuetudini abbia scarsa influenza.

Come per Alano il distacco dalla quotidianità si spiega con l'ambizione di non tradire la coerenza razionale della sua opera, così anche Dante sul limitare del dominio dell'intelletto e dello spirito che è il Paradiso si obbliga a disegnare convenientemente la soglia del più alto regno: cioè rivolgendosi ai fondamenti ontologici della realtà sensibile, quali campeggiavano in bella evidenza nella cosmologia del *Timeo* e dei *Commentarii* di Macrobio. E perciò come per Alano la Musica è astratta *harmonia* ancora prima che suono udibile, anche per Dante la musica che promana dai cieli rischia di essere oggetto di intellesione pura e, come tale, compromesso più con concetti essenziali quali sono gli intervalli tonali che con strutture complesse e derivate quali sarebbero le forme polifoniche. Senza però ulteriormente divagare, opportunità vuole che si guardi alla glossa più prossima al testo dantesco, così da cogliere la reazione di lettori potenzialmente sintonici con la cultura dantesca.

Il comportamento degli antichi commentatori danteschi dinanzi ai luoghi in esame dimostra che anche presso di loro predomina la teoria musicale antica, e una conseguente disponibilità a interpretare come non polifonico anche ciò che più alla polifonia potrebbe avvicinarsi. L'intercambiabilità tra «sinfonia», «melodia», «melode» ricorre in Iacopo della Lana («*simphonia* cioè melodia *over* dolce sonnoritade», comm. a *Par.* XXI, 58-59)⁷⁰, Benvenuto da Imola («*Con l'armonia*, idest, melodia, quae causatur a motu coeli», comm. a *Par.* I, 76-81; «*E una melode*, idest, harmonia cantus», comm. a *Par.* XIV, 118-23)⁷¹ e Giovanni da Serravalle («*dulcis symphonia*, idest melodia, *dulcis cantus Paradisi*», comm. a *Par.* XXI, 52-60)⁷². Il Lana (a proemio di *Par.* I, respingendo l'opinione circa l'effettiva sonorità celeste) e, se non vedo male, lui solo fra gli esegeti del Trecento, discorrendo dell'armonia delle sfere introduce l'osservazione che, se esse

⁷⁰ Nella cit. ed. di VOLPI e TERZI, vol. IV, p. 2304.

⁷¹ Cito, qui e altrove, dall'edizione per cura di J. F. Lacaita, BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, Firenze, Barbèra, 1887, 5 voll.

⁷² L'edizione è quella di M. DA CIVEZZA e T. DOMENICHELLI, FRATRIS JOHANNIS DE SERRAVALLE Ord. Min. Episcopi et Principis Firmani *Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii* [...], Prato, Giachetti, 1891.

producessero effettivamente suono, di questo si dovrebbe percepire una variazione d'intensità secondo l'apogeo o il perigeo del pianeta:

sí come se prova nella *Theorica d'i pianeti*, alcuna fia' lo pianeta è più vixino a la terra che altra fia'. Ancora è più vixino a nui quando è nella linea meridiana che quando è in oriente ovvero in occidente; or adonqua se segue che per visinità lo sono dé aumentare, e per remotione dé aspiçolare s'el no è uniforme⁷³.

Questa differenza di volume non è compatibile che con la concezione melodica e lineare dei rapporti sonori di cui si diceva. La prosecuzione del passo laneo, «s'el fosse vero che sono fesse in li cieli, ben se seguirave che fosse melodioso; ma destrutto e tolto via che sono no gl'è, seguese che melodia no i sia», suona di conferma a ciò, precisando che la disposizione semantica con cui un lettore del Trecento si confrontava con le voci «armonia» e «sinfonia» non comportava scontati raccordi con il solo ambito polifonico. Altrove, sempre il Lana esplica un paragone sinestesico fra percezione acustica e visiva che meglio precisa la concezione lineare dell'armonia in quanto trapasso graduale da un tono al successivo: a premessa del commento a *Par.* XII si osserva dunque che

cussì entroduxe [l'autore] un'altra girlanda fra i quai sono spirti beati li quai fono de l'ordine d'i Minuri, che comendano san Domenego. E vole l'autore, sì come nui vedemo ne l'arco celeste esser lo cercolo d'uno colore circuncinto del cercolo de l'altro colore, e meschiarsi nei termini l'un cum l'altro colore, cussì ymaginemmo queste doe ghirlande esser circuncinta la prima dalla secunda, in li soi radii meschiarse e fare un nuovo lugore, e simelmente le loro vusi mellodiose e di dolci sonoritadi meschiarsi e costituire una nova mellodia, la qual trapassi e trascenda omne nostro comprendimento⁷⁴.

Come nell'arcobaleno il punto di contatto fra due fasce cromatiche costituisce una terza luminosità, differente dalle altre due e che quelle separa, così le ghirlande dei domenicani e dei francescani fondono le voci in un nuovo inno, terzo rispetto a precedenti melodie e che quasi riproduce, su scala umana, la naturale distinzione intercorrente fra i toni della scala⁷⁵.

10. Tutto considerato, se questa era la situazione nel Trecento e anche a una certa distanza dalla scomparsa di Dante (Giovanni da Serravalle è attivo nel primo Quattrocento e in un periodo di fioritura della polifonia), sembra un poco pretestuoso invocare, con Ciabattoni, Agostino per coonestare una presunta manifestazione polifonica (è l'esempio poco sopra riferito, relativo a *Par.* VI). La *dolce armonia* del già ricordato discorso di Giustiniano, a dispetto delle *diverse*

⁷³ Ed. VOLPI e TERZI, cit., vol. III, p. 1690.

⁷⁴ Ed. VOLPI e TERZI, cit., vol. III, p. 2044.

⁷⁵ Credo opportuno precisare, a scanso di equivoci, che con "terzo inno" non intendo qui riferirmi al cosiddetto "terzo suono", cioè all'armonica risultante dall'emissione simultanea di due suoni di diversa altezza, competente per definizione alla polifonia: intendo invece un inno dalla melodia distinta da quella dei due precedenti, rispecchiante per l'ambito più acuto la progressione dei gradi della scala musicale.

voci apparentemente sovrapposte (ma più verisimilmente menzionate con riguardo alla loro disparità timbrica, come del resto inclina a ritenere il solito commento laneo: dei distinti meriti delle anime beate si sta infatti parlando), ha buone probabilità di essere la medesima cosa che in Macrobio; e non essendo così «undoubtedly polyphonic» come vorrebbe Ciabattoni, perde la proprietà transitiva di connotare polifonicamente anche la *armonia* e la *dulcedo* della successiva profezia di Cacciaguida («another important indicator points to interpreting *Paradiso* XVII. 44 as a polyphonic *organum*. Dante here describes this music as a sweet harmony, employing the same words as in *Paradiso* VI. 124-6, where the music is undoubtedly polyphonic, because *diverse voci ... rendon dolce armonia*»)⁷⁶. Rimasto poco puntellato, l'«organo» di Cacciaguida rientra nei ranghi della terminologia musicale bisognosa di maggiore ponderazione; e con esso rientra qualche altro azzardo interpretativo, come il «three-part organum» che Ciabattoni ravvisa⁷⁷ fra le righe di *Par.* XIV, 28-33, ma che nulla esclude sia, più semplicemente, un canto analogo al *trisagion* liturgico.

Se questa polifonia tanto facilmente insidiabile da antitetiche ipotesi è la meta cui tendeva Dante (per tornare al titolo del libro), vien fatto di dire che il viaggio è alquanto più impegnativo di quel che Ciabattoni lasciava presagire affidando all'«unholy racket» infernale e al *cantus firmus* del *Purgatorio* il ruolo di gradual approssimazioni alla compiutezza, formale e allegorica, che solo il raffinato canto polifonico del *Paradiso* avrebbe garantito al discorso musicale soggiacente alla *Commedia*. L'insufficienza delle prove acquisibili fra i versi paradisiaci deve però essere stata percepita anche dall'autore, che ha creduto di premunirsi sul fronte della storia musicale approfittando della migliore visuale che gli ultimi decenni di studi hanno aperto sulla diffusione della polifonia nella penisola italiana. Se l'apparente ritardo di una consuetudine polifonica italiana è stato smentito dalle ricerche musicologiche degli ultimi decenni (se ne accennava, qui, all'inizio), e se «cantare cum organo», cioè polifonicamente, è espressione ricorrente nel cerimoniale duecentesco della cattedrale fiorentina di Santa Reparata (*Ritus in Ecclesia servandi*, del Riccardiano 3005, e *Mores et consuetudines canonice florentine*, dell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, I.3.8) e che trova riscontro in analoghe attestazioni d'altra provenienza, come ad esempio *l'Ordo officiorum* della cattedrale di Lucca (Lucca, Bibl. Capitolare, Ms. 608) di cui si è occupato Agostino Ziino, non si può che concludere – il libro insinua – che la saturazione ambientale stessa imponeva a Dante di non rimanere indifferente e di dare conto di quest'arte nel suo capolavoro. Con notevole originalità e molta erudizione, il primo capitolo del libro raccoglie dalla bibliografia testimonianze di tale fatta e da esse inferisce la riprova di un tasso elevato di esposizione dantesca alla polifonia (*Music to Dantes's Ears: Exposure to Polyphony*): talmente elevato da suffragare quanto asserito a p. 11, cioè che «Historical and musicological evidence tells us that Dante's exposure to polyphony was such that we should actually be surprised if he had not made polyphonic songs an important element in his poem».

⁷⁶ CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony* cit., pp. 161-62.

⁷⁷ Ivi, p. 159.

A non voler prendere l'affermazione per la bella e tonda petizione di principio che è (secondo tali criteri, e posto che sicuramente Dante andò spesso a cavallo e vide spesso giocare a zara, si dovrebbe allora postulare una funzione importante dell'equitazione e del gioco d'azzardo nella composizione del poema), pare invece necessario chiarirsi sulla effettiva disponibilità della prassi polifonica italiana, in quanto nota a Dante, a caricarsi dei molti significati che il libro, come detto, le associa. Infatti, fra lo schematismo che a quanto pare caratterizzava il *cantus organicus* italiano – sia nella forma del procedimento per quinte e ottave parallele, sia in quella di una improvvisazione discantistica concomitante con il *cantus planus* – e la sinuosa e raffinata arte contrappuntistica espressa nelle *clausulae* e nei mottetti di scuola francese, parrebbe questa seconda la sola adatta a reggere il peso di metafore compromesse con la cosmologia, la teologia e la politica. Dovendo evidentemente inclinare verso quest'ultima, pena l'arenarsi del libro ancora in porto, Ciabattoni si prova a mettere assieme altra documentazione, allargando la visuale a quei manoscritti notati che, provenendo d'Oltralpe ma avendo preso dimora in Italia, parrebbero intervenire proficuamente nel dibattito.

Chi abbia avuto la pazienza di leggere il principio di questo mio intervento sa per quali ragioni un materiale di questo tipo sia poco atto a testimoniare una prassi italiana secondo lo stile francese. Il lavoro di Jeffery dal quale Ciabattoni ricava notizia dei codici di *conducti* e mottetti presso Bonifacio VIII si chiudeva, non per caso, con una avvertenza ben precisa: «It is tempting to treat these manuscripts as evidence of the repertoire of the papal choir, and a previous writer has already done so. But the presence of Notre-Dame sources in the papal treasury does not, by itself, prove that Notre-Dame polyphony was ever sung during the papal liturgy»⁷⁸. Questo invito alla cautela non ha trovato posto nel libro di Ciabattoni. Migliore sorte ha avuto l'osservazione di Jeffery circa un'apparente affinità di uno dei manoscritti di Bonifacio con il Laurenziano Pluteus XXIX.1 (convenzionalmente F), che della scuola di Notre Dame è uno dei rappresentanti più completi e illustri; e che, risiedendo *ab antiquo* a Firenze, ha di che suscitare più d'una aspettativa intorno a possibili congruenze con l'uso polifonico locale del tempo di Dante. Le parole che Ciabattoni spende intorno alla «musicological importance of Pluteus 29.1» hanno tuttavia una chiusa inopinata: «Recent scholarship has illuminated the circumstances under which this important book arrived in Florence, probably as a gift from King Louis XI to Florentine ruler Piero»⁷⁹. Qui, sul fondamento di quanto Barbara Haggh e Michel Huglo hanno potuto di recente determinare intorno all'ingresso del manoscritto nella biblioteca dei Medici⁸⁰, si sta parlando di pieno Quattrocento e si sta quindi tagliando fuori Dante, tutto il XIV secolo e qualsiasi possibilità di avvicinare F ai codici musicali

⁷⁸ P. JEFFERY, *Notre Dame Polyphony in the Library of Pope Boniface VIII* cit., p. 122. Il «previous writer» è il musicologo Higini Anglès in un contributo del 1976 che Jeffery segnala, qui, a nota 19.

⁷⁹ CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony* cit., p. 15.

⁸⁰ B. HAGGH, M. HUGLO, *Magnus liber - Maius munus. Origine et destinée du manuscrit F*, in «Revue de Musicologie», xc (2004), pp. 193-230.

di papa Bonifacio. La menzione di esso, apparentemente inutile per il discorso, pare allora dipendere da una calibrata strategia argomentativa. Presentato per accreditare, nell'autore, uno sguardo talmente obiettivo da riuscire persino controproducente, F serve a suggerire che un analogo contegno sia stato osservato anche nei riguardi dei perduti manoscritti bonifaciani e del loro valore testimoniale. Esclusa l'importante avvertenza di Jeffery, essi vengono buoni per forzare i dati verso l'obiettivo desiderato, ovvero per insinuare il possibile contatto di Dante con la polifonia di Notre Dame in occasione della sua ambasceria presso Bonifacio VIII: «Although there is no evidence that Boniface actually had those *conductus* and motets performed, this coincidence of two manuscripts of polyphony in the same place and time shows a probable contact. If this repertory was indeed performed, it would be further evidence that Dante heard not only improvised polyphony, but also composed or "artistic polyphony"»⁸¹.

L'ipotesi si basa su dati non verificabili: nessun musicologo, ora come ora, pare in grado di dire con sicurezza quali repertori si eseguissero in San Giovanni in Laterano o nelle private cappelle del papa e dei suoi cardinali; nessuno storico ha, credo, gli elementi per affermare che nel protocollo papale di accoglienza alle ambascerie forestiere fosse previsto – come forse si usa oggi – un concerto di musica sacra.

11. Posto che nel campo delle congetture, come sono queste, la più plausibile coincide con la più economica, di maggiore aiuto sarebbero state alcune recenti ipotesi intorno alla possibilità che l'improvvisazione discantistica italiana fosse, già nel Duecento, più elaborata di quanto autorizzassero a credere i documenti sinora noti. Sono studi, come quello di Galliano Ciliberti su alcune partiture a due voci della cattedrale d'Orvieto forse destinate a essere integrate da una terza parte improvvisata⁸², che Ciabattoni mostra di conoscere e che, interpretando manoscritti musicali fisicamente sopravvissuti, avrebbero disobbligato dall'intrecciare artificiosamente illazioni incerte sulla consuetudine musicale romana con dati non verificabili della biografia dantesca; ma sono anche studi il cui carattere dichiaratamente probabilistico e pertinente a consuetudini fortemente localizzate poco si sarebbe conciliato con tesi viceversa fondate sulla presunta ricostruibilità di un quadro storico complessivo e, per le posizioni del libro, adeguatamente univoco.

Forse in considerazione di una analoga problematicità (evidenziata dalla bibliografia più recente), nel libro poco si dice della presenza della polifonia fra le compagnie dei laudesi fiorentini di primo Trecento; e questo nonostante la circostanza presenti alcuni aspetti congruenti con le principali tesi sostenutevi. Le uscite finanziarie «per fare iscrivere certi motetti in sul libro»⁸³ e la presenza,

⁸¹ CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony* cit., p. 16.

⁸² G. CILIBERTI, *Polifonia improvvisata e scritta nei libri liturgico-musicali duecenteschi del convento di San Domenico di Orvieto*, in Id., *Musica e liturgia nelle chiese e conventi dell'Umbria (secoli X-XV)*, Perugia, Cattedra di Storia della Musica, Università degli Studi di Perugia, Centro di Studi musicali in Umbria, 1994, pp. 39-46: cit. da Ciabattoni a p. 28.

⁸³ Il dato, ricavato dal libro di *Uscita* della Compagnia di san Pietro Martire, è riportato in

in alcuni dei laudari conservati⁸⁴, di appendici di mottetti di provenienza francese parrebbero infatti militare a favore di una prossimità a Dante di quelle composizioni statutariamente più evolute e che, come si diceva, meglio avrebbero sopportato il peso del discorso delegato alla polifonia nella *Commedia*. Tuttavia, di quelle spese si dà conto solo a partire dal 1320, e la buona integrità dei registri che le comprendono e che si riferiscono all'arco temporale 1313-1334 porterebbe a escludere una loro accidentale omissione per il passato; così come la commissione nel 1323 di copie destinate ad altre compagnie non fiorentine⁸⁵ pare, per contro, corrispondere all'interesse che la periferia cominciava a nutrire verso un fenomeno relativamente nuovo. Quanto ai testi musicali conservati nei laudari, il fatto che insistano in fascicoli autonomi, difformi nella confezione dal nucleo principale di laudi monofoniche, oltre a mostrare il loro carattere avventizio apre la questione della databilità della loro interpolazione e, in parallelo, quella di una effettiva adibizione al canto. Dove alla datazione soccorra il riscontro paleografico, la cronologia tende ad abbassarsi e a rendere perciò il documento irrilevante ai fini del discorso sull'Alighieri⁸⁶. Per queste ragioni non sembra molto fondato il suggerimento avanzato da Ciabattoni di sottintendere all'uso polifonico documentato per la liturgia fiorentina duecentesca una parallela e conforme consuetudine da parte dei laudesi⁸⁷.

B.McD. WILSON, *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 38, n.8.

⁸⁴ Presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 18 e 19 (siglati convenzionalmente BR18 e BR19); su di essi si vedano i lavori di Blake McD. WILSON: oltre al citato *Music and Merchants*, l'edizione per sua cura della parte musicale di BR18 (*The Florence Laudario* [...]. Music edited by B.McD. WILSON; texts edited and translated by N. Barbieri, Madison, Wis., A-R Editions, 1995), e il saggio *Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence*, in «The Journal of Musicology», xv (1997), pp. 137-77, riepilogativo di aspetti fra i più rilevanti per il momento storico in esame. La sezione polifonica di BR18, danneggiata in antico da una troppo drastica rifilatura, è stata oggetto di successive integrazioni della grafia musicale rispondenti a gusti probabilmente locali (cioè fiorentini) e significativamente semplificati rispetto alle linee originali: su ciò si soffermano D. PIROZZINI, *Mottetti del primo Trecento in laudari di area toscana*, in «Studi Musicali», xxiv/2 (1995), pp. 161-83, e lo stesso B.McD. WILSON, *Indagine sul Laudario fiorentino (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Banco Rari 18)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», xxxi (1996), pp. 243-80, con considerazioni successivamente riprese da F. FACCHIN, *Polifonia d'arte: polifonisti del Trecento italiano e polifonia semplice*, in **Polifonie semplici* cit. pp. 109-28.

⁸⁵ Cfr. WILSON, *Music and Merchants* cit., p. 110, n. 47: «per fare aseprare moteti per ma[n]dare a la cho[m]pagnia di Sancta Caterina a Pisa».

⁸⁶ Come nel caso del frammento pergameneo dell'Archivio di Stato di Lucca individuato da A. ZIINO, *Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo*, in «Rivista italiana di musicologia», x (1975), pp. 20-31: in questo manoscritto i mottetti sono vergati in una *littera textualis* della metà del Trecento (p. 24).

⁸⁷ «Frank D'Accone has suggested that these companies might have been performing polyphony at least as early as 1325. He would have backdated his conjectures by several decades had he known that the ordinals of Santa Reparata contained instructions about *cantare cum organo*» (CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony* cit., p. 22). La critica al lavoro di F.A. D'ACCONI, pubblicato nel 1970 (*Le compagnie dei laudesi in Firenze durante l'Ars nova*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, 3, a cura di F.A. Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1970) e pionieristico nel campo della storia musicale dei laudesi, non tiene conto della divaricazione fra usi e consuetudini della Chiesa e delle confraternite laiche già evidenziata, dati alla mano, dallo stesso D'Accone, e che con pari suffragio documentale (la regolare contrattualizzazione di chierici per

12. La disponibilità di Ciabattoni verso testimonianze leggibili in vario senso, e verso le analisi musicologiche a esse pertinenti anche quando siano reciprocamente antitetiche, è encomiabile e rivela una attitudine all'ampliamento del raggio disciplinare ancora poco diffusa, nonostante tutto, fra gli italianisti e, come specie di questi che meglio potrebbe approfittare dell'interdisciplinarietà, fra i dantisti; ma questa attitudine finisce per rimanere schiacciata dal peso di un fine prestabilito. La ricca disamina musicologica praticata da questo libro, che equivale di per sé a una bibliografia ricchissima delle ricerche sulla musica del tempo di Dante, avrebbe potuto (o dovuto, a seconda di come si voglia guardare) convincere della poca praticabilità di qualsiasi discorso su Dante e la musica che implichi quale requisito essenziale l'attinenza con l'uso musicale vivo di quel tempo; viceversa, finisce per essere procustizzata nelle angustie di una conclusione preordinata e, a suo modo (ma ne dirò meglio più avanti), non autorizzata dal testo della *Commedia*.

Si ha l'impressione, leggendo il lavoro di Ciabattoni, di assistere a una immane nuotata contro corrente. Fonti e interpretazioni fluiscono da una parte, ma per partito preso l'analisi va nel senso opposto, quale che sia lo sforzo richiesto. Si capisce che, a durare tanta fatica, venga spontaneo aggrapparsi a qualcosa di tanto in tanto, e senza guardare troppo per il sottile. A p. 37 si registra la censura papale del 1324-1325 (ma la datazione della *Docta sanctorum patrum* non è così limpida, e i codici che la tramandano rinviano anche al 1317 e al 1320)⁸⁸ contro la troppo florida polifonia liturgica che distraeva dalla intellesione dei testi sacri, e la si propone a conferma della diffusione italiana di una plurivocità sofisticata; ma sembra ci si dimentichi che Giovanni XXII, il pontefice che quella censura firma, risiede ad Avignone, e che verisimilmente la *constitutio* si riferisce alla situazione dell'Ars nova francese⁸⁹. Nella stessa pagina riaffiora la questione del viaggio parigino di Dante, indispensabile per fargli prendere contatto con Notre Dame e la polifonia d'arte ivi praticata, ancorché – al di là delle incertezze sulla biografia dell'Alighieri e dei suoi spostamenti – delle circostanze locali nel primo

prestazioni canore presso le compagnie) si riaffaccia dagli studi di Wilson.

⁸⁸ Cfr. M. KLAPER, "Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz" oder belanglose Augenblickseingebung? Zur Constitutio «Docta sanctorum patrum» Papst Johannes' XXII, «Archiv für Musikwissenschaft», 60 (2003), pp. 69-95, a p. 80.

⁸⁹ Quand'anche l'atto fosse stato redatto a Roma, e fosse stato ispirato dalla situazione italiana, l'autorizzazione da esso concessa all'uso dell'*organum* parallelo – dunque di quella che, come detto, probabilmente era la prassi più consueta nella penisola – vanificherebbe in gran parte la sua coerenza testimoniale: «Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solennibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime quum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant» (col. 1257 dell'ed. Friedberg qui sotto riferita). Vero è che Ciabattoni può aver ignorato questa pur significativa parte della *constitutio*, poiché la cita di seconda mano da uno studio del 1970 che ne affrontava in modo esclusivo la sezione pertinente all'Ars nova (K.G. FELLERER, *La «Constitutio Docta sanctorum patrum» di Giovanni XXII e la musica nuova del suo tempo*, in *L'Ars nova italiana del Trecento* cit., pp. 9-17). La sola edizione moderna del documento è, per quel che mi risulta, quella del *Corpus Iuris Canonici* a cura di E. FRIEDBERG, Lipsia, Tauchnitz, 1879, vol. II, coll. 1255-57.

ventennio del Trecento poco si possa dire. Una volta riconosciuta la scarsa probabilità dell'andata a Parigi, non manca nemmeno (p. 42) un cenno al troviero Adam de la Halle, la cui permanenza napoletana nell'ultimo quarto del Duecento, assieme a una cospicua serie di suoi componimenti a tre voci, viene convocata a estrema risorsa per ribadire i contatti dell'Alighieri con il canto polifonico d'area transalpina; ma non una sola prova rimane della reciprocità fra i due (che la morte del troviero, nel 1288, verisimilmente ad Arras, rende impossibile), né della conoscenza da parte di Dante dell'opera di Adam.

A questo medesimo fine tende probabilmente la citazione dello *hoquetus*, tecnica compositiva e di esecuzione fra le più raffinate della polifonia francese, con riferimento ai sospiri intercalati al canto dei golosi di *Purg.* XXIII, 10:

The penitents are bursting into sobs while singing, which makes singing in tempo, an essential requirement for polyphony, impossible. Certainly no concord is attainable here in the context of such a struggle. This singing style might perhaps recall some medieval hockets, in which the imitation of cries and sighs broke the melodic lines of the various parts. Although polyphonic, this technique of some hockets expresses uneasiness and pain, rather than concord and harmony, precisely because it fragments the performance⁹⁰.

Vero è che il termine, latinizzazione del francese *hoquet*, ha a che vedere col singulto e col singhiozzare, ma non risulta che lo *hoquetus* abbia mai assolto alla funzione di madrigalismo del pianto; consistendo di una rapida alternanza fra pause e note delle diverse linee melodiche di un brano a più voci («discantus truncatus» viene detto da Francone di Colonia)⁹¹, serviva a mettere in luce la perizia del compositore, che tale alternanza doveva calcolare con assoluta precisione e con altrettanta cura notarla per iscritto, e la valentia dei cantori nella corretta interpretazione dei valori e nella attentissima sincronizzazione delle rispettive parti. A ogni modo, proprio perché lo *hoquetus* trovava la sua ragion d'essere soltanto in seno alla polifonia – quanto indicato dallo stesso Ciabattoni – la sua presenza dietro a una esecuzione monodica quale quella del presente contesto risulta affatto improbabile.

Meno originale, infine, è il richiamo a Marchetto da Padova e al mensuralismo, posti come di consueto a rincalzo della presunta profondità teorica di Dante musicista⁹²; ma è interessante che, come i precursori di questo sentiero ermeneutico, anche Ciabattoni si obblighi a visibili forzature. Accade così che per provare una «insistence on mensural music» che rifletterebbe «the accordance with the music of God» in quanto «rhythm constitutes their being» e «notes have no exi-

⁹⁰ CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony* cit., pp. 133-34.

⁹¹ «Discantus sic dividitur: discantus alius simpliciter prolatus, alius truncatus qui oketus dicitur, alius copulatus qui copula nuncupatur» (FRANCONIS DE COLONIA *Ars cantus mensurabilis*, a c. di G. REANEY e A. GILLES, [Roma], American Institute of Musicology, 1974: *Corpus scriptorum de musica*, 18, p. 26). Entrando nel merito della trattazione, cap. XIII, *De oketis*, Francone aggiunge: «Truncatio est cantus rectis obmissisque vocibus truncate prolatus. Et sciendum quod truncatio tot modis potest fieri quot longam, brevem vel semibrevem contingit partiri» (ivi, pp. 77-78).

⁹² CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony* cit., pp. 17, 163.

stence apart for rhythm», sia allegato *Par.* XXVIII, 8-9, «li dice il vero, e vede ch'el s'accorda / con esso come nota con suo metro»: dove la sottile e sapiente ermeneutica mi pare convergere male con un senso letterale che riguarda il riflesso di un oggetto nello specchio (un "vero", dunque, relativo) e che, quanto a «nota» e «metro», si riferisce a un rapporto certo musicale ma, com'è quello di canto e ritmo, o di melodia e testo (per attenersi all'interpretazione tradizionale), sperimentabile nella vita quotidiana e senza aver appreso nozioni particolari di musica mensurale.

13. Il solo diretto e inequivocabile richiamo che testi letterari vicini a Dante facciano alla pratica polifonica insiste in Giacomino da Verona, *De Ierusalem celesti*. Il passo è ricordato da Ciabattoni⁹³, che coerentemente con le conclusioni di Giulio Cattin⁹⁴ lo interpreta come la descrizione di un *organum quadruplum* a voci parallele:

Ké le soe voxe è tante e de gran concordança
ke l'una ascendo octava e l'altra en quinta canta,
e l'altra ge segunda cun tanta deletança
ke mai oldia no fo sì dolçissima dança.⁹⁵

La puntualità della rappresentazione merita un rilievo a parte. Se, come pare, in questo frangente la polifonia vuole connotare non solo la solennità del canto che i beati intonano dinanzi a Dio, ma anche la loro perfezione di cantori che va di pari passo con quella delle loro anime, è significativo che la forma prescelta da Giacomino sia quella più distante dalla complessità degli *organa* di Notre Dame, ma che al contempo coincida perfettamente con i traguardi fissati da Elias Salomon per i suoi lettori della curia romana: come dire che in Italia tanto bastava per stimare compiuta la pienezza estetica del canto a più voci, senza doversi mettere in traccia di repertori forestieri di cui, probabilmente, nemmeno si aveva piena notizia.

Rispetto a un quadro di cui queste sembrano essere le generalità, pretendere di collocare Dante in una posizione eccentrica e, per così dire, a favore del vento di panorami culturali esclusivi, pare francamente eccessivo; né gli elementi biografici a disposizione sono tali, al momento, da convincere di una superiorità delle competenze musicali dell'Alighieri in confronto con la media del periodo. Unica eccezione potrebbe essere costituita proprio da Verona e dalla corte scaligera, crogiuolo di esperienze culturali eterogenee e sede, a quanto pare, di alcuni dei rivoli di sperimentazione musicale che sarebbero confluiti nella matura stagione dell'*Ars nova* italiana. L'ultima permanenza di Dante alla corte scaligera, a partire dal 1316, si sovrappone parzialmente alla cronologia del trattatello metricologico già menzionato a proposito delle caratteristiche polifoniche del

⁹³ Ivi, pp. 33-34.

⁹⁴ *Secundare e succinere: Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento* cit.

⁹⁵ GIACOMINO DA VERONA, *De Ierusalem celesti* 161-64, in *Poeti del Duecento*, 2 voll., a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I, p. 633.

madrigale. Che proprio alla regione attorno a Verona rimandino le spie linguistiche e alcuni contenuti del più antico documento conservato dell'Italia arsnovistica, il frammento vaticano Rossi 215 con il suo complemento di Ostiglia⁹⁶, le cui composizioni gli specialisti ritengono anteriori quantomeno al 1340, è aspetto da non trascurare relativamente alla possibilità ventilata qui sopra che del madrigale polifonico Dante potesse tenere conto descrivendo la voce che «è ferma» e l'altra che «va e riede» sopra di essa. Sia pure in termini puramente probabili, sarebbe allora da contemplare l'eventualità che a incidere sull'immaginazione del poeta sia stata non tanto una generica e protratta "esposizione" alla polifonia sacra, che nelle sue forme tradizionali forse era persino troppo familiare per essere presa in considerazione, quanto invece il contatto repentino con forme d'arte inconsuete e ancora poco diffuse; forse non è del tutto casuale che la *Summa* metricologica di Antonio da Tempo, la cui dedica ad Alberto della Scala pure indirizza verso Verona, faccia menzione soltanto una volta dell'esecuzione polifonica per i generi di cui si occupa, e che ciò avvenga relativamente al madrigale⁹⁷.

Agli occhi di Dante la Verona di Cangrande era superiore a Firenze già per il fatto di essere sede d'un vicariato imperiale, e quale che fosse la nostalgia dell'esule per il suolo natale la realtà del presente spingeva verso altri e più universali orizzonti, che forse a Verona meglio che a Firenze avevano possibilità di essere rappresentati: di qui – sia ben chiaro: sempre e solo in via ipotetica – l'attenzione verso il ricco amalgama che in riva all'Adige si andava compiendo fra tradizioni autoctone e influssi d'Oltralpe, e la considerazione per le novità che il raffinato ed eterogeneo ambiente di corte profusamente offriva. Quell'elemento acustico cui, forse non per caso, Immanuel Romano delegava la maggior parte della sua pittoresca rappresentazione della curia di Cangrande nel cosiddetto *Bisbidis* fu forse percepito dall'Alighieri come altrettanto espressivo e carico di significato, tanto da ricordarsene al momento di comporre quella terza cantica che proprio al signore di Verona si voleva dedicata.

⁹⁶ *Il Codice Rossi 215. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana. Ostiglia, Fondazione Opera Pia don Giuseppe Greggiati*. Studio introduttivo ed edizione in facsimile a c. di N. Pirrotta, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992. Sulla datazione, N. PIRROTTA, *Marchetto da Padova e l'Ars nova italiana*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento* cit., pp. 63-79, a p. 74. I tratti linguistici dei testi sono analizzati da G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1970, pp. LXXIII-LXXIV.

⁹⁷ «Sonus vero marigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive mandriales, ut cantus consonet cum verbis. Et ad hoc, ut habeat pulchram sonoritatem, expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari, secundum quod quotidie videmus, et etiam per unum; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur sicuti quando per plures. Et quantum ad sonum sive cantum, musici et cantores melius sciunt praedicta; et sic audiui a pluribus musicis et magistris in cantu, quod etiam auribus meis et intellectui meo parvo satis bene consonat licet non sim magister in cantu» (ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a c. di R. ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. 70-71). Delle ballate, cioè dell'altro genere che il Trecento praticò polifonicamente con relativa sistematicità, il trattato ricorda solo che «cantantur et coreizantur» (ed. Andrews, p. 49); per un'osservazione complessiva del rapporto – esiguo – fra versificazione e destinazione musicale nel da Tempo si veda il glossario di Andrews alle voci *ballata*, *mandriales*, *rotundellus*, *sonus*.

Come già si diceva, l'evidenza polifonica del passo di *Par.* VIII testé ricordato è tale che potrebbe agevolmente sopportare la funzione di parametro valutativo per altre occorrenze sospette o dubbie. L'indubitabilità del significato anche in caso di estrapolazione dal contesto è, per esempio, elemento da non trascurare, perché mette nero su bianco una precisa modalità descrittiva e ne permette così l'eventuale riscontro con altre parti del testo. Infatti, altrettanta chiarezza si ha in *Purg.* XXVIII, 7-18, nel «bordone» che lo stormire delle foglie fa al canto degli uccelli, e che i commentatori antichi concordemente sciolgono nel valore di *cantus firmus* (la melodia gregoriana di partenza) su cui si impostano le parti in disconto. Tale nettezza espressiva si esaurisce però in questa coppia di occorrenze, e ciò è un poco sospetto in relazione alla proposta di cogliere dietro alla polifonia un alone semantico puntualmente strutturato e, ancora prima, definito dall'autore con piena intenzione. Come dire che, se Dante era capace di parlare in modo tanto inequivocabile, non si vede perché poi, e proprio lì dove maggiormente il canto a più voci avrebbe dovuto dispiegare il suo simbolismo, finisse per indulgere in una sistematica reticenza.

Che l'ambiguità non stia nell'occhio di noi moderni lettori, incerti dinanzi a istituzioni vetuste e una non meno antica terminologia loro propria, è cosa facilmente intuibile sfogliando, ancora una volta, i commenti antichi. Dinanzi al canto circolare di *Par.* x, 139-48 e al «render voce a voce in temprà» che viene modernamente inteso come palese elemento polifonico, se per il Lana «chiaro apare la comparatione a l'exemplo», Benvenuto da Imola, evidentemente meno convinto della chiarezza, introduce un'espressione, «proportionabiliter conformare voces eorum in cantu», che alla luce di quanto segue («unde dicit: in temprà et in dolcezza ch'esser non può nota, idest, manifesta et cognita, se non colà, scilicet, in coelo, dove s'insempra il gioire, idest, ubi continuo et perpetuo gaudetur. Et hoc respicit id quod dixit supra, quod cantus illarum animarum non poterat trahi de coelo») pare riferita all'impasto vocale prima che a una eventuale armonia di diverse parti. La qualità timbrica è per certo il referente dell'immagine secondo Giovanni da Serravalle, che pone l'accento sulla *moderatio* (l'uniformità sonora) e sulla *dulcedo* dell'effetto generale («sic vidi ego gloriosam rotam moveri (ista rota erant isti duodecim spiritus) et reddere vocem voci in temprà, idest in temprato, vel moderatione, et in dulcedine [...]. Ita quod perfecta dulcedo cantus, et letitia illarum animarum, non potest percipi nisi ab illis qui speculantur divina et archana»).

Il termine *tempra* ricorre una seconda volta in accezione musicale in *Par.* XIV, 118-23 («E come giga e arpa, in temprà tesa / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota non è intesa, // così da' lumi che li m'apparinno / s'accogliea per la croce una melode / che mi rapiva, senza intender l'inno»): poiché giga e, soprattutto, arpa sono strumenti a vocazione polifonica, ecco che la voce *tempra* si confermerebbe stigma di polifonia⁹⁸. Salva l'incertezza della prassi contrappuntistica dei cordofoni avanti il tardo Quattrocento, solo momento in cui si cominciano ad avere, per dire, attestazione del passaggio dall'uso del plettro nell'esecuzione liutistica (che avrebbe permesso solo sporadici accordi) al pizzico per

⁹⁸ CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony* cit., pp. 164-65.

mezzo delle dita, il solito Benvenuto turba l'apparente immediatezza dell'interpretazione riferendo il termine all'accordatura, la cui adeguata conformazione permette di ricavare dagli strumenti suddetti una «dulcissimam melodiam»: cioè una monodia⁹⁹. Vale 'accordatura' anche presso il Buti, la cui insistenza sulla piacevolezza timbrica della giga e dell'arpa pare escludere ogni rapporto con la polifonia¹⁰⁰, rinviando piuttosto all'ampiezza tonale che a quegli strumenti riconosceva, un secolo avanti, Boncompagno da Signa¹⁰¹.

Sia chiaro: proprio perché interviene lì dove il senso richieda di essere dilucidato, non uno degli esegeti or ora allineati ha il potere di smentire categoricamente un eventuale correlativo polifonico dei passi danteschi; ma proprio perché rappresenta l'approccio alla *Commedia* da parte di quelli che lo stesso Dante poteva presumere sarebbero stati i suoi lettori ideali, quanto a equipaggiamento dottrinale, ciascuno di questi esegeti per proprio conto rivela nella sostanziale indifferenza per l'una o l'altra possibile connotazione musicale, melodica o polifonica che voglia essere, la parallela irrilevanza della connotazione stessa in rapporto agli obiettivi semantici del testo.

Il valore di *tempra* come 'temperamento' e 'accordatura' di uno strumento obbliga a riandare a un passo del commento tomistico alle *Sententiae* di Pietro Lombardo (l. I, dist. 44, quaest. 1). Ricorda san Tommaso che mettendo mano a una *cithara* (qui varrà genericamente per strumento a corde), la tensione delle

⁹⁹ «E come. Hic autor descripto motu illarum animarum, nunc describit earum cantum more suo per comparisonem pulcrum, quae stat in hoc, quod sicut in instrumento musico diversae chordae coordinatae simul reddunt dulcissimam melodiam; et ita istae animae in signo crucis dispositae earum diversis vocibus faciebant dulcissimum cantum. Ordina sic literam: E una melode, idest, harmonia cantus, che mi rapiva, idest, abstrahabat animum meum delectatione sua, senza intender l'inno, idest, quamvis non intelligerem formam cantus, quia non discernebam verba, s'accogliea per la croce da' lumi, idest, ab illis luminosis spiritibus, che m'apparinno lì, scilicet, in spera Martis, come giga ed arpa, idest, illa duo instrumenta musica, quae artificialiter faciunt mirabilem sonum, fan dolce tintinno, idest, sonum, in tempra tesa, idest, in temperie extensa, di molte corde, et dicit: a tal da cui la nota non è intesa. Et hic nota quod comparatio est propria; primo quia sicut diversae chordae in lyra ita bene proportionantur ad invicem, quod faciunt dulcem sonum; ita hic in ista cruce diversae animae ita bene conveniebant in vocibus quod faciebant dulcem cantum; et sicut saepe sonus musicus auditur a multis cum delectatione qui tamen non intelligunt ipsum sonum; ita hic cantus audiebatur ab autore cum summa dulcedine, et tamen non intelligebatur nisi in confuso» (ed. LACAITA, cit., vol. v, pp. 125-26).

¹⁰⁰ «E come giga; questo è uno istrumento musico che fa dolcissimo suono, et arpa; questo è anco uno istrumento musico che fa similmente dolcissimo suono, lo quale si dice che sapesse ben sonare Tristano, in tempra tesa; cioè tirate le sue corde, sicché abbiano temperanzia e convenienza, Di molte corde: imperò che sono istrumenti, che anno molte corde, e tutte convegono concordevilmente essere temperate, fan dolce tintinno; cioè dolce suono: dicesi tintinno suono de la sua voce: imperò che fa tin tin» (*Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, 3 voll., a c. di C. GIANNINI, Pisa, Nistri, 1858-1862; rist. an. con *Introduzione* di F. MAZZONI, Pisa, Nistri-Lischi, 1989, ad loc.).

¹⁰¹ Che nel *Boncompagnus* (VI.viii), riserva l'espressione «omnimoda varietas sonorum» all'abilità del sonatore di arpa o di *rotta*: *De arpatore vel rotatore*: «Virum curialem pariter et famosum, qui arpam vel rottam super omnes in omnimoda varietate sonorum tangere conprobatur, vestre nobilitati attentius commendamus, rogantes quatinus munus vestrum operi et sciencie coequetur»: si cita da *Le Origini. Testi latini, italiani, provenzali e franco-italiani*, a cura di A. VISCARDI et al., Milano-Napoli, Ricciardi, 1959 («La Letteratura Italiana. Storia e Testi», I), pp. 756-58.

corde deve essere generalizzata, perché ad accordarle una sì e l'altra no si ha invece la certezza della dissonanza: «sicut patet in cythara, cuius si omnes chordae meliorantur, fit dulcis armonia; sed quibusdam tantum melioratis, fit dissonantia»¹⁰². Il valore della comparazione, che ha di che interessare i passi danteschi qui sopra riferiti se non altro per la familiarità dell'Alighieri con l'Aquinate, importa all'analisi del senso della *Commedia* in quanto precisa il valore dei traslati condivisi; Dante, come Tommaso, associa a *tempra* l'idea dell'accordatura in astratto, la precisione della quale si riscontra anche senza conoscere l'altezza assoluta delle note (la nota «non intesa»), semplicemente arpeggiando sullo strumento. È l'arpeggio, cioè il pizzico consecutivo delle corde, che permette di apprezzare la corretta tensione dell'arpa anche per le corde intonate alla seconda o in altri intervalli dissonanti; ed è l'arpeggio, non l'accordo, la tecnica esecutiva che meglio si adatta alla «melode» che gli esegeti antichi interpretano come 'canto monodico'. Ciò che i beati intonano spiega (letteralmente: cioè 'distende nella linea melodica delle note da loro cantate') l'armonia suprema della circostanza, condizionando estaticamente l'animo dell'ascoltatore allo stesso modo in cui, secondo la teoria musicale classica tramandata da Sant'Agostino e da Boezio, melodie organizzate secondo precisi intervalli potevano suscitare disparate emozioni.

14. Dante, che dunque chiama gli strumenti musicali con i loro nomi propri – *giga*, *arpa*; il *liuto* nell'episodio infernale di mastro Adamo –, non osserva altrettanto scrupolo nei confronti dei generi polifonici del tempo: mai che si incontri un'equivalenza volgare per *conductus*, *clausula*, etichette correnti fra i teorici; nemmeno i *mottetti*, che come si è visto avevano disceso le Alpi in corpo – nella fisica consistenza di codici musicali notati – e in ispirito – come concetto legato un nome, secondo gli inventari librari di cui si è parlato –, trovano spazio fra i versi della *Commedia*. Ma, in questo, l'Alighieri era in buona compagnia con il resto d'Italia. Mentre la lingua francese non aveva avuto intralcio nel formare parole quali *conduit* e *conduit* per il latino *conductus*, *orguener* con il valore di 'intonare un *organum*', *quintoier* per 'improvvisare il discanto secondo formule prestabilite'¹⁰³ (basta scorrere il *Dictionnaire* del Godefroy per sincerarsene, e vedere le allegazioni non latine sparse dal Du Cange ai lemmi *Condictus*, *Conductus*¹⁰⁴, *Discantus* e *Discantare*), fra i volgari della penisola l'unico termine che preceda *mottetti* nel terreno della polifonia vocale si direbbe essere quello di *biscanto* e del suo correlato *biscantare*: voci generiche, come si vede, e che sembrano ribadire sul piano del lessico gli indizi della modesta specializzazione italiana che emergono da altro genere di fonti.

¹⁰² *Scriptum Sancti Thome de Aquino super primo libro Sententiarum*, Venetiis, Bonetus Locatellus per Octavianum Scotum, 3 oct. 1498, c. 137va.

¹⁰³ Cfr. S. FULLER, *Discant and the Theory of Fifthing*, in «Acta Musicologica», L (1978), pp. 241-75.

¹⁰⁴ Va tenuto presente, tuttavia, che *conductus* è termine ambiguo, potendo tollerare significati che competono alla sfera della monodia: già prima di Johannes de Grocheo, che alla sinonimia di «cantus coronatus» e canzone cortese aggiungeva a mo' di glossa proprio il termine «conductus», si ha l'occorrenza di *conduz* in Arnaut Daniel (*L'aur' amara* 87), all'interno di un contesto che poco ha a che vedere con la polifonia e che, viceversa, legittima perfettamente la traduzione «se-

Dovrebbe allora considerarsi un'eccezione l'*organo* di *Paradiso* XVII, 44, se come suggeriscono non pochi fra i moderni interpreti davvero esso volgarizza *organum*, ossia l'arcilessema della polifonia nelle sue varie manifestazioni. Nel libro di Ciabattoni il passo ha collocazione eminente fra le prove dei commerci danteschi con la musica a più voci, complice anche una distinzione semantica fra il singolare *organum*, per designare i canti polifonici, e il plurale, *organa*, per lo strumento a tastiera, della quale si ha largo riscontro sino al Rinascimento e che lo stesso testo dantesco mostrerebbe di fare propria: «quando a cantar con organi si stea», sola altra occorrenza del termine in accezione musicale fra le opere dantesche (*Purg.* IX, 144), conterrebbe infatti il richiamo all'accompagnamento organistico del canto¹⁰⁵. Impiegando invece *organo* in un passo, com'è quello di Cacciaguida, che tocca della prescienza divina e del rapporto di essa con la storia e il libero arbitrio, Dante avrebbe implicato alla simultaneità delle parti polifoniche il senso della compresenza nell'intelletto di Dio dei futuri contingenti e della armonizzazione di essi, ancorché contrastanti, entro un disegno organico e universale.

A ben vedere, la similitudine riguarda però anche, e più specificamente, il modo in cui dall'intelletto di Dio perviene a Cacciaguida la notizia delle vicende a venire: modo che deve commisurare l'universalità della conoscenza divina ai limiti propri di una mente umana. In questo caso l'*organum* vocale sembra allora immagine poco adeguata, essendo evidente che Cacciaguida non può avere la conoscenza – dirò così – “polifonica” che appartiene a Dio; per lui, come per ogni uomo, gli avvenimenti sono concepibili soltanto come successione temporale di un prima e di un dopo, secondo una progressione seriale che, a volerla trasporre in termini musicali, partecipa più della linearità della melodia che della verticalità della polifonia. Non è d'ostacolo a questa interpretazione la presenza dell'armonia, termine che per quanto si ricordava più sopra ammetteva, al tempo di Dante, un'accezione non polifonica. Così stando le cose, l'organo comunemente inteso, cioè lo strumento musicale, può forse riproporre la propria candidatura a termine di paragone della controversa similitudine. La referenzialità all'uno o all'altro oggetto era infatti condizionata solo fino a un certo punto dalla demarcazione fra plurale e singolare, tanto che gli stessi polifonisti avvertivano l'opportunità di qualche puntualizzazione al momento di introdurre l'*organum*: «Sciendum, quod organum verbum aequivocum est. [...] Alio modo dicitur organum ut in instrumento organorum, sicut prophetia dicit in cordis et organo. Quandoque dicitur alio modo ut in organo triplo, quamvis improprie, ut in Posui adiutorium in triplo [...]»¹⁰⁶. D'altra parte, incontrando fra versi mediolatini un

quenze melodiche» data da Maurizio PERUGI nella sua edizione del trovatore (*Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, vol. I, p. 276).

¹⁰⁵ Due recenti interventi suggeriscono, autonomamente l'uno dall'altro, che il passo alluda alla prassi dell'*alternatim*, ovvero dell'intermittenza di esecuzione monodica e di polifonia, quest'ultima eventualmente strumentale e a carico dell'organo, peculiare al canto liturgico: G. CASAGRANDE, “Quando a cantar con organi si stea” (*«Purgatorio» IX 144*), in «Studi danteschi», LXXVII (2011), pp. 165-78; M. ROSSI, A proposito di “Quando a cantar con organi si stea” (*«Purg.» IX, 14*): una proposta di correzione interpretativa, in «Tenzione», 13 (2012), pp. 155-64.

¹⁰⁶ ANONYMI 4 *De mensuris et discantu*, nella cit. ed. del RECKOW, pp. 70-71 (si veda anche

«organo stridente» vicino a «Gentes [...] redempte» che «Cantant leta mente» la Natività¹⁰⁷, il senso dell'aggettivo forzatamente si applicherebbe a un coro polifonico, a meno di non volervi cogliere l'ironica (ma, in sede celebrativa, affatto inopportuna) allusione alla imperizia dei cantori; mentre «stridens», con riferimento all'acutezza e al volume sonoro, bene si adatta a un organo a canne che faccia il suo dovere (e che aggiorni sulla dotazione strumentale delle chiese medievali le esortazioni del Salmista a lodare Iddio «in chordis et organo»). All'altro capo del binomio *organum* / *organa*, anche Albertino Mussato si permetteva di derogare alla regola del singolare e del plurale e, nella celebre epistola metrica in difesa della poesia, declinava *organa* ciò che David e Giacobbe levavano al più alto dei cieli, «ad summum pandentes organa celum»: inni, e musica vocale dunque, piuttosto che, come qualcuno vorrebbe, qualsivoglia strumento proteso verso il cielo, in una posizione che lo renderebbe cioè inutilizzabile¹⁰⁸.

Per certo incuranti della distinzione *organum* / *organa* si mostrano tutti gli antichi commentatori danteschi, dai quali la voce *organo* viene unanimemente riferita all'ambito strumentale¹⁰⁹.

Benvenuto, accennando alle «fistulas organales»¹¹⁰, non lascia dubbi circa la

quanto sul passo annota R. MONTEROSSO alla voce *Organo* dell'*Enciclopedia Dantesca*).

¹⁰⁷ Curiosamente, anche questa attestazione dell'uso al singolare proviene dall'ambito della polifonia: si tratta di un *conductus* a due voci, *Fulget dies celebris*, del repertorio di San Marziale di Limoges, trasmesso dal ms. parigino lat. 3719; lo si veda nell'edizione di Theodore KARP, *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1992, vol. I (testi), pp. 156-57 (questa la strofe: «Quicquid nos perdidimus Sub primo parente, / Totum nobis redditur Sub novo nascente, / Matre pariente Cantant leta mente / Organo stridente Gentes sic redempte. / Refecerat, Quod leserat Fraus Eva corrue[n]te / Quod redditur, Dum nascitur Hic, per quem mundus regitur»).

¹⁰⁸ Cfr. *Epistola* XVIII (a Fra Giovannino da Mantova), 110-12 ss. (nella *princeps* delle epistole, in coda alla *Historia Augusta Henrici VII Caesaris et alia, quae extant opera*, Venezia, Pinelli, 1636, p. 78; si veda ora l'edizione critica approntata da Jean-Frédéric CHEVALIER, *Épître métrique sur la poésie. Sonje. Edition critique, traduction et présentation par J.-F. CHEVALIER*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 46): «Sic David et quondam populi conductor Iacob / Conceptum post mente Deum coluere canoris / Vocibus, ad summum pandentes organa celum». Il costruito *carmina pandere* è attestato, benché raro, e suggerisce spontaneamente il significato da attribuire a *organa*. Alle composizioni polifoniche è probabile che Mussato implichi la solennità delle occasioni in cui erano eseguite, precisando così la qualità delle «canorae voces» immediatamente precedenti. Il sintagma del Mussato, proprio per l'equivocità del sostantivo, ha suscitato imbarazzo fra i moderni interpreti. Manlio DAZZI (*Il Mussato preumanista*, Vicenza, Neri Pozza, 1964, p. 193) ha intelligentemente optato per un compromesso, e tradotto «spandendo suono d'organi fino al più alto dei cieli»; la più recente versione francese dello Chevalier, «tendant leurs instruments de musique vers les cieux», ha invece preferito una resa letterale, che non mi sembra soddisfacente per le ragioni già indicate (ringrazio Luca Lombardo che, generoso delle sue profonde competenze mussatiane, mi ha fornito sul passo considerazioni illuminanti).

¹⁰⁹ «Da indi, cioè da la visione divina, siccome; ecco che fa una similitudine, viene ad orecchia *Dolce armonia d'organo*; cioè come viene a l'orecchio la dolce sonorità dell'organo o d'altro istrumento musico, che viene rappresentato per l'aire, mezzo nel quale tale suono si crea, così *mi viene*; cioè a me Cacciaguida, *A vista 'l tempo*: cioè al mio vedere lo tempo, *che ti s'apparecchia*; cioè lo quale s'apparecchia a te Dante: imperò che io lo veggio presente in Dio quello, che a te è futuro» (ed. GIANNINI, cit., vol. III, p. 499).

¹¹⁰ «Da indi. Hic Cacciaguida ostendit quomodo recipit prescientiam futurorum venturorum sibi ab ipso conspectu divino, cui omnia praesentia sunt. Unde dicit: *Il tempo che ti s'apparecchia*,

coincidenza con lo strumento, nonostante il singolare. Sempre uno strumento, forse l'organo ma non necessariamente, era il referente anche per il Lana «sì cum' da l'instrumento sonato elle vene per l'aere, ch'è conformato meço, all'orechia il sòno, cussì a la mia vista, dixè meser Caçaguida, venne da Deo lo tempo to futuro, sì ch'eo veço chiaro omne toa predestinatione»¹¹¹. L'equivalenza così ristabilita permette forse una più precisa comprensione del valore letterale della similitudine, relativamente trascurato dall'esegesi. La parafrasi del Lana introduce un elemento, l'aria che veicola i suoni, assente nel testo, ma indispensabile per stabilire un tramite fra l'umana capacità intellettuale di Cacciaguida e l'onniscienza divina; il suono che si propaga nel mezzo a ciò predisposto è dunque immagine di nozioni che risiedono nella mente di Dio e che di lì emanano, nello spazio come nel tempo, allo stesso modo in cui ogni melodia emana dalla struttura ben compaginata, cioè armoniosa, dello strumento musicale che già la racchiudeva in potenza.

15. Lasciando l'osservazione dei particolari e tornando alla generalità degli assunti del libro di Ciabattoni, le ragioni per dubitare di una più o meno larga presenza della polifonia nella *Commedia* sono le stesse che – quand'anche essa vi fosse davvero rappresentata in misura cospicua –, suggeriscono di trattare con estrema cautela, se non proprio con scetticismo, l'ipotesi di una sua investitura allegorica. Una trasposizione di questo tipo, che dovrebbe cioè sfruttare su larga scala e con sistematica coerenza principi teorici e caratteri formali di notevole complessità, presuppone alla propria efficacia sia una diffusione il più possibile larga di quei caratteri e di quelle forme, sia la disponibilità a decifrare questa eventuale “polifonia simbolica” secondo codici chiari e, soprattutto, dotati di senso specifico. Del primo punto troppo si è detto sopra; basterà qui ripetere che le poche evidenze incontestabili entro il dettato dantesco si richiamano ad aspetti generici, verrebbe da dire puramente sensibili, del canto polifonico, e che proprio per questo assolvono egregiamente alle proprie funzioni retoriche: il bordone delle foglie e degli uccelli che cantano nel Paradiso terrestre e le due voci sovrapposte e ritmicamente distinte nel Paradiso non necessitavano allora, come non necessitano oggi, di altra conoscenza che quella empirica per essere colte nel rispettivo valore di descrizione e di similitudine. Ma proprio perché, quando è sicuramente identificabile, la polifonia è impiegata in questo e non in altro modo, la destinazione retorica cui Dante la adibisce sembra costituire anche il limite entro il quale è consentita la speculazione sul ruolo della polifonia stessa nella *Commedia*: scendere al di sotto di questo livello comporta l'impiego di strumentazioni arbitrarie la cui scarsa adeguatezza espone al rischio di deviazioni significative rispetto alle direzioni che si riteneva di imboccare. Fra le quali di-

idest, fortuna, quae appropinquat tibi in tempore proxime futuro, *mi viene a vista*, idest, ad visum meum, *da indi*, scilicet, *ab illo conspectu aeterno*; quod declarat per simile proprium, dicens, *si come dolce armonia viene ad orecchia da organo*; et est similitudo propria. Sicut enim auris humana recipit dulcem sonum ab organo bene temperato, ita intellectus beatus videt dulciter eventum futurorum in illo organo temperatissimo, a quo emanat harmonia per diversas fistulas organales, scilicet novem ordines angelorum» (ed. LACAITA, cit., vol. V, pp. 190-91).

¹¹¹ Ed. VOLPI e TERZI, cit., vol. III, p. 2212.

rezioni è anche, se non mi sbaglio, la pretesa appunto che il canto a più voci possa assolvere a funzioni di traslato metaforico.

Le conclusioni di Ciabattoni circa la rappresentazione, tramite la polifonia, di concetti quali la grazia nella sua varia ma equa diffusione fra i beati, ovvero la temperata discordanza politica che, pur nella diversità, coopera al bene comune, prendono spunto da una analogia in fondo banale con la pluralità unitariamente compaginata che costituisce la natura stessa del polivocalismo: non è, del resto, Ciabattoni il primo a proporre tali parallelismi per semantizzare così o in altro modo l'oggetto, essendo parso già ad altri prima di lui che la "concordia discors" delle varie linee melodiche sia promettente antefatto per complesse elucubrazioni. Per Ciabattoni, così come per chi l'ha preceduto, la trasponibilità simbolica sarebbe dunque *in re ipsa*, nella polifonia in quanto tale, e Dante non avrebbe pertanto dovuto far altro che approfittare delle cose così come stavano.

Ipotesi di questo tipo assumono scontatamente una palmare identità fra l'idea attuale di polifonia e quella dell'età di Dante; ma dimenticano che se per noi è abituale l'ascolto di una musica che da quattro o cinque secoli è statutariamente polifonica, nell'età di Dante la musica predominava, come fatto culturale e come quotidiana esperienza, in quanto monodia. La professione di subalternità alla *musica plana* da parte di Francone di Colonia («idcirco nos de mensurabili musica, quam ipsa plana praecedit tanquam principalis subalternam, ad preces quorundam magnatum tractare proponentes, non pervertendo ordinem ipsam planam perfectissime a praedictis philosophis supponimus propalatam»)¹¹², è un indizio della modesta propensione che anche uno specialista aveva a concepire la polifonia in termini formalmente autonomi dallo schema monodico, quasi che a colpire fosse non tanto la simultaneità e la verticalità strutturali quanto, invece, la connotazione antitetica rispetto alla musica "lineare", *plana*, consecutiva. Anche Marchetto da Padova, tanto caro al partito del dantismo polifonista, apre il *Pomerium* mettendo bene in chiaro che le gerarchie celesti cantano «una voce», monodicamente, mentre alle gerarchie mondane competono altre e più variegate forme di espressione musicale¹¹³. Non sorprende allora che fra i teorici prevalgano definizioni incentrate sulla separazione delle linee melodiche coinvolte nel canto a più voci, e che la *Discantus positio vulgaris* affermi (come si ricorderà) «discantus ipse est idem in prosis sed diversus in notis consonans cantus», preceduta dall'autorevole lemma nel *Micrologus* di Guido d'Arezzo, «Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant»¹¹⁴: dove la 'disgiunzione' riguarda, tecnicamente, l'appartenenza dei vari canti dell'*organum* ad altezze di-

¹¹² FRANCONI DI COLONIA, *Ars cantus mensurabilis* cit., p. 23.

¹¹³ Nella epistola a Roberto d'Angiò: «Inter cunctos ierarchicos actus, quibus militia caelestis exercitus et supernorum alma spirituum ierarchia in sidereis choris ante thronum deificae maiestatis exultant, dulcisonae vocis actio, producens invariabilem armoniam, iuxta Gregorium videtur esse specifica, dum modulatis vocibus hymnum divinae gloriae "Sanctus, sanctus, sanctus" ferventius una voce clamare non cessant» (MARCHETTI DE PADUA *Pomerium* cit., p. 35).

¹¹⁴ GUIDO D'AREZZO, *Micrologus* 18, 2-4, ed. Rusconi, cit., p. 48 (sul passo si veda anche *Introduzione*, p. LXIII).

stinte, e il termine glossato, *diaphonia*, forse non a caso riecheggia Isidoro di Siviglia, che nelle *Etymologiae* (III.xx, 3, 57) ne aveva evidenziato la sinonimia con 'dissonanza' («*Diaphonia*, id est voces discrepantes, vel dissonae»).

Se dunque, per tentare una sintesi, ai tempi di Dante lo stigma precipuo della polifonia pare fosse la paradossale compatibilità di linee musicali distinte e appartenenti a scale esacordali diverse, è inevitabile domandarsi in quale misura questa espressione musicale avrebbe potuto sopportare, nella sua connotazione sensibile come pure nella astratta concezione fissatane dai teorici, il carico simbolico rispetto a concetti attinenti alla concordanza e alla fusione.

La subalternità della polifonia alla monodia predicata dai teorici medievali coinvolge inevitabilmente la tesi di Ciabattoni, e di altri prima di lui, anche per ciò che riguarda l'ipotetica equivalenza della polifonia stessa con i traguardi ultimi della progressione musicale operata da Dante nelle tre cantiche. Chiarissime parole spende al riguardo Giacomo di Liegi nello *Speculum musicae*, del primo Trecento, asserendo che se pure si doveva riconoscere alla composizione polifonica una estrema raffinatezza e una difficoltà d'esecuzione certamente superiore a qualsiasi altra forma musicale, nondimeno la perfezione della musica risiedeva nella moderata semplicità delle monodie liturgiche¹¹⁵. Coevo, lo stralcio di Marchetto qui sopra riportato sottintende pressappoco lo stesso; e altrettanto lucida, cinquant'anni prima dell'uno e dell'altro teorico, era stata la posizione del già ricordato Elias Salomon, per il quale la «scientia organizandi», l'arte di cantare polifonicamente, era semplice costola della «scientia cantus plani», non potendo quindi vantare, come quest'ultima, una ontologica discendenza dalle armonie angeliche e una epifania storica scandita provvidenzialmente dalla musica dei profeti e dai canti suggeriti a Gregorio dallo Spirito Santo «sub specie columbae»¹¹⁶.

¹¹⁵ GIACOMO DI LIEGI, *Speculum musicae*, I, VII (COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica Medii Aevi* cit., II, pp. 427-28a). Su questo brano del Leodiense si è soffermato Enrico Fubini con rilievi, al solito, lucidi, e che da soli mettono in guardia da illazioni troppo categoriche sul valore che la polifonia due e trecentesca rivestiva presso i contemporanei: «Il *difficilior* e il *subtilior* in realtà si riferiscono non solo ad una musica più difficile e più complessa, ma ad una musica che diventa tale perché alla ricerca di un suo autonomo valore. Nella misura in cui si allontana dalla "perfezione", cioè da quei canoni di semplicità o elementarità che avevano rappresentato per molti secoli il fondamento della sua utilizzazione come strumento al servizio della chiesa e della liturgia, essa perde la sua validità. La protesta contro l'Ars Nova è dunque non solo una protesta dei fautori della tradizione contro la novità, ma è la ribellione contro chi tendeva a rendere più complessa la musica per esigenze di tipo musicale, cioè contro chi aspirava, seppur ancora confusamente e forse inconsapevolmente, a conferire dignità ed autonomia al linguaggio dei suoni. Perciò i musicisti dell'Ars Nova e i nuovi esecutori, come afferma Jacob di Liegi, "cantano in modo troppo lascivo, moltiplicano le voci superflue, non lasciano più udire le consonanti, spezzettano, dividono e saltano con la voce su suoni inopportuni, urlano e latrano come cani, e come se amassero i tormenti più strani si servono di armonie lontane dalla natura"» (E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 102).

¹¹⁶ ELIAS SALOMON, *Scientia artis musicae* (GERBERT, *Scriptores*, 17). Nel luogo, che segue immediatamente la censura contro i cantori ecclesiastici incapaci di leggere la musica ma presuntuosamente convinti del contrario, si biasima che le tecniche interpretative della polifonia siano adottate talvolta per il *cantus planus*, con un ribaltamento dei rapporti gerarchici a dire del Salomon affatto intollerabile: «Quod execrabilius est, cantum planum, et bene ordinatum per angelos, et per sanctos

16. Se lo stigma estetico prevalente pare dunque essere coinciso, fra gli stessi cultori, con l'artificiosità e la intellettualistica complicazione, si capisce allora perché le trasposizioni figurali della polifonia reperibili in vari testi proprio sull'artificio facciano preferibilmente leva. Non mi risulta un preesistente censimento di tal genere, sicché devo subito mettere in guardia dalla poca sistematicità che la mia indagine ha dovuto osservare. Credo tuttavia che il campione raccolto, proprio perché acquisito in margini molto accidentali, possa riuscire significativo precisamente in rapporto alla costanza dei tratti che emergono dalle disparate testimonianze letterarie: testimonianze, aggiungo, che persistendo nell'area francofona ancora una volta fanno riflettere sulla esclusività della cultura polifonica maturata oltralpe, la cui ineguagliata raffinatezza si direbbe un requisito indispensabile allo slittamento metaforico. È questo, come osservavo, un aspetto non trascurabile al momento di sollecitare il discorso musicale dantesco in una direzione invece dell'altra: perché, se per le distinzioni geografiche passano anche i confini fra tradizioni formali, a chi intravede una forte carica di allusività polifonica in Dante spetterebbe d'ufficio un rilevamento delle potenzialità allegoriche eventualmente insite in un costume polifonico difforme dal francese come pare fosse quello italiano. È un poco curioso che questa ricerca, coincidente in fondo con il buon senso, non sia mai stata condotta nonostante il suo valore essenziale per le conclusioni poi tratte da molti; a ogni modo, nell'attesa che anche questo terreno trovi chi lo dissodi, riprendo il filo e rassegnò gli esiti della rapida inchiesta.

Nei *Miracles de Notre Dame*, scritti da Gautier de Coinci fra il 1218 e il 1230, il connotato figurale è diretta emanazione della lettera, dal momento che la polifonia realmente eseguita nelle funzioni ecclesiastiche viene colta, con la sua sofisticazione espressiva, quale antifrastico emblema della sola concordanza davvero grata a Dio: che non è, ovviamente, quella di due o più voci bene intonate fra loro, bensì l'armoniosa funzione della voce che prega e delle sincere intenzioni del cuore.

La bouche a Dieu ment et descorde,
 S'a li cuers ne se concorde:
 Diex vieut des deus la concordance.
 Se li cuers bale, espringue, et dance
 Coloie et pense a fol delit,
 Diex ne sa mere nul delit.
 N'ont en la bouche, s'elle organe,
 Ne qu'en un asne s'il requane.
 En l'orguener, ou werbloier,
 Ou deschanter, ou quintoier
 Ne fait Diex mie mout grant force,
 Mais quant la bouche bien s'esforce,

prophetas, et per beatum Gregorium, deridendo, assumendo aliquotiens naturam cantus scientiae organizandi, quae totaliter supra scientiam cantus plani est reperta. Et etiam vix dignantur aliquotiens pedem suum facere de cantu plano, anticipando, festinando, retardando, et male copulando puntos, ex quibus effectus scientiae organizandi completur».

Li cuers se doit si resforcier¹¹⁷.

Cantare «in organo» o in discanto, oppure prodursi in spericolate fioriture – Gautier ne dice attenendosi rigorosamente al lessico specialistico: «orguener», «deschanter» e «quintoier», «werbloier» – mette forse in luce l'attitudine virtuosistica dei musicisti, ma in nessun caso può eguagliare il favore che un canto sommesso e semplice, e però ispirato dall'anima, incontra presso Dio:

Tels chante bas et rudement
Qu'escoute Diex plus doucement
Ne fait celui qui se cointoye
Quant haut orguene et haut quintoye¹¹⁸.

La sovrapposizione delle voci nell'*organum* viene assunta persino a sinonimo di confusione, quasi che – insinua Gautier – la polifonia dipenda meno dalla disciplina musicale che da una buona ragione di vino:

Mais, quant li vins l'a mecinée
Et ferrée a ferrez la teste,
Lors orguene[nt] et font gran feste
Et esmuevent tout un covent¹¹⁹.

Nel *Renart* il verbo *orguener* ricorre nella riproposizione della favola della volpe e del corvo con il formaggio nel becco. In questo caso, più che metafora, la polifonia diventa catacresi della completa formazione musicale e delle tecniche di canto più elaborate. Renart, per convincere Tiecelin (questo il nome del volatile) a lasciare l'ambito boccone, ne magnifica progressivamente le abilità canore. Il crescendo è chiuso appunto dalla domanda «saves vos mes point orguener?»¹²⁰. Identico sigillo di raggiunta perfezione vocale ha il cantare «A orgue, a double et a treble», cioè in *organum* parallelo o nelle seconde e terze voci dei discanti, che il lupo Primaut – ubriacato e convinto da Renart a cantar messa – vanta in una interpolazione della *branche* XIV nel codice parigino dell'Arsenal, 3334, completato nel tardo Duecento¹²¹.

Ai primi due decenni del Trecento conduce invece il *Roman de Fauvel*, il ben noto poema satirico sulla corte di Filippo il Bello i cui legami con la polifo-

¹¹⁷ *Les miracles de Nostre Dame*, par GAUTIER DE COINCI, a c. di V.F. Koenig, 4 voll., Genève, Droz, 1966-1970, vol. 2, *Mir.* 21, vv. 204-8.

¹¹⁸ Ivi, vv. 259-62. I termini non trovano luogo nella disamina di U. MALIZIA, *Intorno al lessico tecnico-musicale ne «Les Miracles de Nostre Dame» di Gautier de Coinci*, in *Actes du XVIII^e Congrès international de linguistique et philologie romanes*, Université de Trèves (Trier), 1986, a c. di D. Kremer, tomo 6, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 405-17.

¹¹⁹ *Les miracles de Nostre Dame*, par GAUTIER DE COINCI cit., *Mir.* 21, vv. 234-36.

¹²⁰ *Le Roman de Renart, Branche II*, 926 (*Le Roman de Renart* publié par E. Martin, 4 voll., Strasbourg-Paris, Trübner-Leroux, 1882-1887, vol. I, p. 117).

¹²¹ «“Vos aves bien dit, par mon chef” / Fet Primaus. “ge les sonere / Et puis après si cantere” / A orgue, a double et a treble, / Et a grosse vois et a faible» (*Le Roman de Renart, Branche XIV*, 422-24, cui seguono i due versi interpolati qui evidenziati in corsivo: cfr. la citata ed. Martin, II, p. 120; III, p. 518).

nia sono – altrettanto notoriamente – sanciti dalle interpolazioni musicali di uno dei suoi testimoni, il Parigino francese 146. Il secondo e ultimo libro, compiuto nel 1314, comprende la descrizione del palazzo del protagonista, la cui natura perversa non può ovviamente non riverberare sugli arredi. Gli affreschi che rappresentano scimmie e volpi, truffatori e ladri, avvocati e procuratori, falsi giudici e falsi consiglieri, sono incorniciati da partiture musicali fra cui campeggiano brani polifonici composti da «mestre Barat»:

Et tout entour y avoit paintez
 Chançons, lois et baladez maintez,
 Hoqués, motés et chançonnettes,
 Qui n'estoient pas d'amouretes,
 Mès de fraudez bien esprouveez,
 Que mestre Barat ot diteez,
 La furent eu palaiz signeez,
 Bien escriptez et bien noteez
 Par bemoz et fausses musiques¹²².

Qui, per accodarsi a osservazioni di Alberto Gallo¹²³, è prima di tutto l'allusiva onomastica di bemolli (*bemoz*) e «fausses musiques», cioè le alterazioni musicali che 'falsavano' la scala naturale degli intervalli, a dare la chiave di una allegoria musicale estremamente limpida; meno immediata, la ragione per cui anche *hoqués* e *motés* concorrono alla rappresentanza della frode e della ipocrisia andrà individuata, ancora una volta, nella disposizione del tempo a cogliere nella polifonia un preminente carattere di artificiosità (non per nulla si scelgono le oltranzes stilistiche degli *hoqueti* e le complesse proporzioni ritmiche delle parti dei mottetti dell'*Ars nova*) quasi antitetico alla semplice purezza della musica naturale: da una parte vi è quest'ultima, nella quale anche il modulato canto degli uccelli ripropone con spontaneità le sacre proporzioni del cosmo, dall'altra una costruzione dell'ingegno umano che, nelle sue manifestazioni estremistiche, sembra intesa a riprodurre su scala puramente terrena, e per via meramente intellettuale, l'armonia insita nel creato per volontà divina; e che perciò, muovendo pure da buone intenzioni, è tuttavia in costante pericolo di travalicare i propri limiti per rivaleggiare superbamente in sapienza con lo stesso Creatore.

Ancora una volta negativa è, infine, la semantica presupposta in quella che – per quanto mi è dato vedere – costituisce la sola positiva attestazione di una lettura tropologica consapevolmente applicata ai generi polifonici. In una raccolta di novelle francesi in prosa datata ormai al Quattrocento le «chansons hoquetées», ovvero i famigerati «hoqueti», sono così fatte lievitare in senso anagogico:

¹²² *Le Roman de Fauvel par Gervais du Bus*, publié d'après tous les manuscrits connus par Arthur Långfors, Paris, Didot, 1914, p. 53.

¹²³ A. GALLO, *La Polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991, p. 39.

L'en dit communement, selon le monde: De nouvel tout m'est bel. Pour quoy le monde, qui par dedens cele sa corrupcion et mauvaistié, et par dehors monstre ce qu'il a de belle apparence, a ce qu'il soit couvoitié, comme chanssons hoquettees, robes boutonnees et chausses coulourees. Ces trois choses bien entendues esperituellement sont empeschement de vie perpétuelle et de pardurable sauvement.

Par chanssons hoquettees, qui yssent de la bouche, qui est instrument de parole, que Dieu a donné a homme et non aultre creature terrienne, entendons la lumiere de raison, que Dieu a donné a homme pour congnoistre bien et mal: bien pour le faire, mal pour s'en retraire. Par hoquettemens, qui empeschent l'entendement des paroles, entendons lez mouvemens de la desordonnance de propre vouldenté, qui empesche la manière de droite raison, si lez doit l'en laisser¹²⁴.

Sebbene queste poche testimonianze non bastino a denotare una tradizione ermeneutica della polifonia nel basso Medioevo, esse sono accomunate da una diffidenza nei confronti della sofisticata tecnicità discantistica che, probabilmente, corrisponde alla generale e radicata prevenzione verso la *curiositas* intellettuale fine a se stessa e alle sue perniciose conseguenze morali. Sarebbe capzioso osservare che si è, con questo, sul medesimo terreno dell'Alighieri che pennelleggia il folle volo di Ulisse o teorizza intorno alla superbia di Nembrot, e concludere spericolatamente che dunque, a voler ammettere una semiotica della polifonia all'interno del Poema, essa dovrebbe essere connotata in un modo – cioè negativamente – e non in un altro: l'autorizzazione per tali illazioni manca sotto ogni aspetto, e principalmente per la differente evidenza con cui l'oggetto in questione emerge dalle opere qui passate in rassegna ed entro il testo della *Commedia*. È il solito problema – mi permetto di insistere su questo aspetto – della curiosa reticenza di Dante nei confronti di forme musicali che, appunto, fuori della *Commedia* non ci si peritava di chiamar per nome. Questo non toglie, credo, che aver potuto riunire con relativa facilità inclinazioni interpretative concordi e, fin dalla loro disparità cronologica, sintomatiche di una condivisione potenzialmente larga, apre un'ulteriore questione intorno al simbolo polifonico in Dante, la cui connotazione tutta positiva – addirittura la *gratia Dei* – corrisponderebbe dunque a un isolamento degno di nota e meritevole di delucidazione: perché, o Dante si rifaceva a modelli ermeneutici alternativi, e allora è il caso che i moderni partigiani della posizione si mettano in traccia di essi; oppure, a non voler contemplare modello di sorta, occorrerebbe ammettere un'autonomia creativa un poco troppo larga, indosso a Dante e alla cultura del tempo, per apparire sufficientemente credibile.

17. Qui, del resto, sta il punto. La sola maniera per predicare la varia significazione della polifonia nella *Commedia* pare consistere nella dichiarazione per decreto dell'esistenza della polifonia stessa, in generale e soprattutto lì dove faccia comodo. Il libro di Ciabattoni è, relativamente a ciò, paradigmatico: paradigmatico e, aggiungerei, più di altri studi consimili fuorviante sulle questioni

¹²⁴ *Nouvelles françaises inédites du Quinzième siècle*, a c. di E. Langlois, Paris, Champion, 1908, p. 118.

affrontate, per la parvenza di obiettività che gli deriva dalla sua ricchezza bibliografica e dalla già ricordata solidità del corredo musicologico. In realtà nemmeno Ciabattoni si preoccupa di indicare assunti condivisibili che facciano da premessa a una seria discussione, perpetuando invece il consueto *Leitmotiv* dell'ipotesi poco fondata che genera altre ipotesi, plausibili solo in ragione dell'occultata implausibilità della prima.

Tutto considerato, la maggior parte della bibliografia su Dante e la polifonia rischia di apparire un sottocapitolo non breve della «semiosi ermetica», categoria escogitata da Umberto Eco per dare ricetta alle applicazioni arbitrariamente universali del principio di analogia e allo slittamento indefinito del senso da esse determinato¹²⁵. Che quasi tutti i discorsi sulla polifonia della *Commedia* si siano ben guardati dal fare emergere dalla latenza le fattispecie musicali di cui si occupano è, forse, il più chiaro indizio della disponibilità a servirsi del principio del “velame” sotto cui starebbero le verità meno confessabili del poema: principio caro al dantismo esoterico e che, già logoro presso Rossetti, Aroux, Valli e ulteriormente logorato dai loro adepti e seguaci, ha trovato chi lo rammendasse soprattutto in certe frange del dantismo transoceanico che, pure in buona fede, si sono spesso viste capitalizzare virtuosi depositi di erudizione a fini piuttosto indiscreti. Ma lasciandosi andare alla deriva di un senso delle presenze musicali che non viene mai determinato, non si vede quale profitto il discorso arrechi alla comprensione di Dante e del poema. L'esoterismo applicato alla musica è una contraddizione in termini, come ammonisce l'antica sentenza «occultae nullus est respectus musicae»; se la musica è fatta per ascoltarsi, si trovi il modo di farla risonare, e chiaramente, anche dai versi danteschi, oppure la si lasci perdere come cosa non significativa. Altrimenti, alle condizioni in cui hanno deciso di svolgersi, i vari viaggi verso la polifonia che si sono fatti fare a Dante nel corso del tempo saranno sempre e comunque paragonabili alla navigazione di San Brandano, ricca di tappe affascinanti quanto irrilevante ai fini di una cartografia realistica.

Nessuna conclusione critica va ovviamente rigettata per partito preso, a patto però che essa stessa sia determinata da regole di gioco aperte e leali; e lealtà vorrebbe, per molte di queste conclusioni, che si confessasse in partenza la funzionalità della ricerca alla dimostrazione dell'ingegno e della fantasia combinatoria del ricercatore, senza millantare credenziali storicistiche di sorta. Procedere diversamente, come troppo spesso si è fatto e ancora si fa, significa colpevolmente dimenticare e, peggio, far dimenticare agli stessi specialisti dei vari settori coinvolti che, sia pure per via indiretta, il giudizio generale su Dante e la polifonia, e sulla polifonia (e la musica) in Dante, potrebbe avvantaggiarsi di elementi positivi: quanto, per sommi capi e con la modestia che si conviene a un autore poco competente, questo contributo si augura di aver illustrato. La questione riguarda meno l'eventuale ratifica o smentita delle proposte avanzate sin qui dalla critica, che una ridefinizione dei margini entro cui può essere davvero proficuo discorrere della musica e delle sue connotazioni nell'opera dantesca.

¹²⁵ Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990; Id., *Introduzione a L'Idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, a c. di M.P. Pozzato, Milano, Bompiani, 1989, pp. 9-37.

Appare chiaro, dopo quanto detto e come già si ricordava, che i traguardi raggiunti dalla moderna musicologia intorno al Medioevo si apprezzano non tanto nei termini di acquisizioni definitive, quanto invece nella dismissione di molte false certezze del passato, quasi che l'acume visivo degli specialisti sia andato, sì, aumentando, ma con esso anche la distanza dell'orizzonte osservato e la sensibilità per problemi un tempo nemmeno riconosciuti per tali. Quando ci si deve interrogare sul valore da dare a *sonus* nello sviluppo teorico dalla tarda Antichità al basso Medioevo, o quando si è costretti a dubitare se dietro alla definizione apparentemente limpida di *sonus aequalis* alcuni glossatori di Einsiedeln intendessero, nel X secolo, l'unisono o l'intervallo di semitono¹²⁶, implicitamente si passa, per così dire, dallo studio delle molecole a quello delle strutture atomiche e subatomiche della materia: con tutte le incertezze del caso, e con tutte le cautele da osservarsi al momento di adibire i dati raccolti a nuove campagne d'indagine. Il *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, benemerita iniziativa della Bayerische Akademie der Wissenschaft coordinata da Michael Bernhard, procede sin dal 1960 in quest'opera di attenta revisione delle minuzie e, nella inversa proporzione fra la mole immane dei lavori svolti e l'estensione dei lemmi ancora da censire, lascia intendere come della musica medievale, secondo la sentenza di Bernardo di Morlay vulgata da un libro famoso, attualmente «nomina nuda tenemus» (o poco più). Sono limiti che condizionano, o dovrebbero condizionare, anche gli studi su Dante e le arti musicali e, più in generale, sulla presenza della musica nei testi letterari antichi. I quali studi, lungi dal permettersi proposizioni conclusive, al momento potrebbero trarre non pochi benefici dalla filologica virtù della pazienza e attenersi al poco che proprio i recenti progressi euristici delle discipline musicologiche permettono di trattare con relativa sicurezza, offrendolo a una discussione larga e non prevenuta. Non si andrà molto spediti, anzi le distanze di volta in volta coperte tenderanno a ridursi, e si scoprirà che invece di percorrere una via stretta e a senso unico, che volge decisa a un traguardo, ci si deve muovere, come in una piazza, in ogni direzione: eventualmente anche all'indietro. Persino i passi retrogradi saranno però serviti a qualcosa, se ripartendo daccapo si avrà la forza di resistere alla perniciosa tentazione di promuovere ogni frammento testuale, fosse pure di sicura pertinenza all'ambito musicale, a pietra d'angolo di costruzioni forse suggestive nel paramento concettuale e metodologico, ma ad alto rischio statico quanto a probabilità.

¹²⁶ C.M. BOWER, "Sonus", "Vox", "Chorda", "Nota": Thing, Name and Sign in Early Medieval Theory, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, a c. di M. Bernhard, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaft, 2001, pp. 47-61.